
3 1761 04752628 0

DER FRUEHHOLLAENDER

GEERTGEN TOT SINT JANS

„DRUCKEREI TRIO", HAAG

Der Frühholländer

Geertgen tot Sint Jans

VON

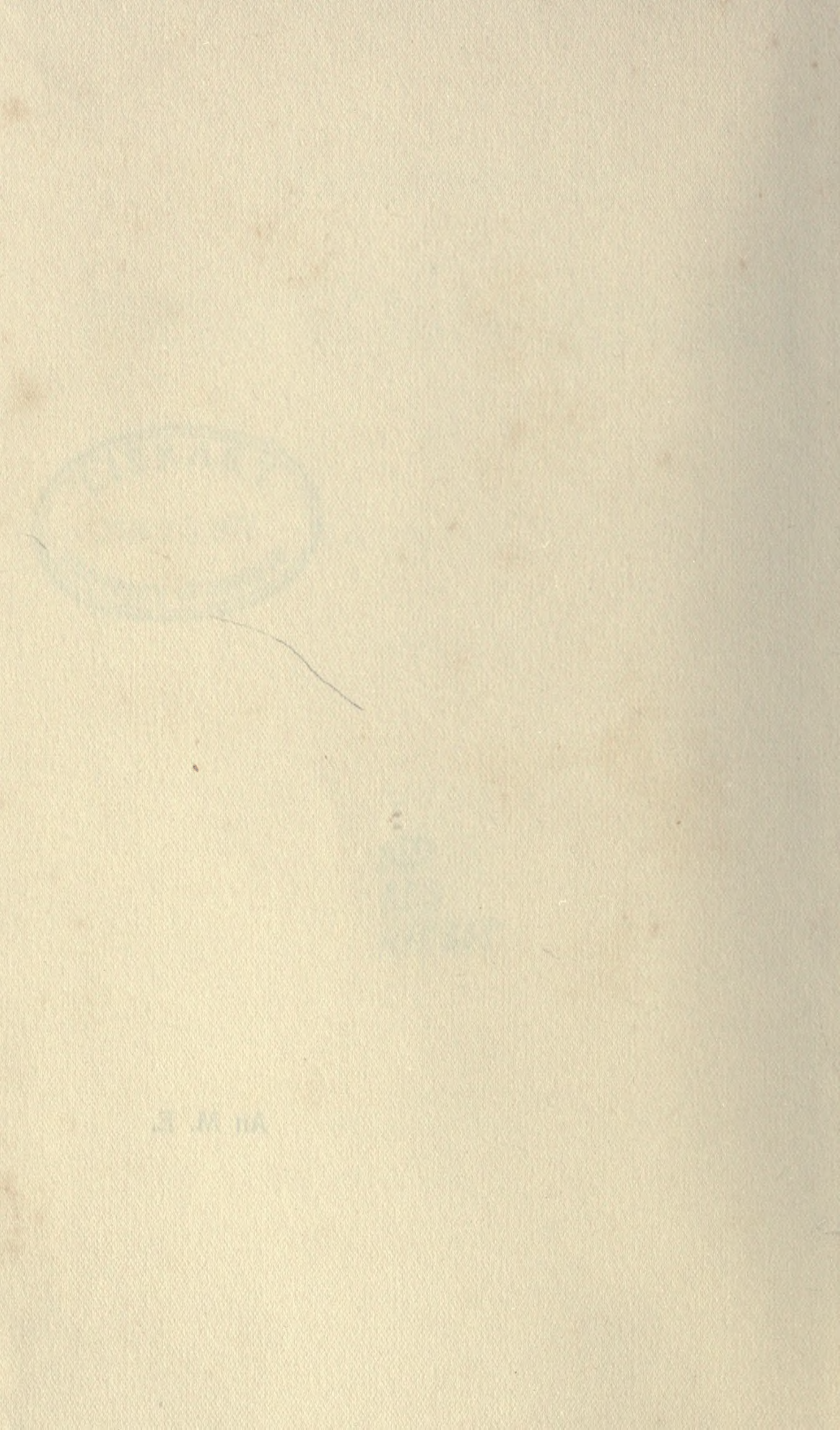
Dr. LEO BALET

MIT 11 TAFELN



HAAG
MARTINUS NIJHOFF
1910

An M. E.



INHALT

VORWORT

Auf diesen wenigen Seiten werde ich versuchen klarzulegen, wer Geertgen gewesen ist. Damit gedenke ich nicht Konjekturen und Hypothesen über seine äusserlichen Lebensverhältnisse aufzustellen: das rein Biographische hat für mich nur insoferne Interesse, als die Ergebnisse derartiger Forschungen — was aber selten der Fall sein wird — Aufschluss geben können, was für ein MENSCH er war. Das Innere, nicht das Aeussere macht den Menschen. Wie er gedacht, wie er gefühlt hat, was sich in seinem Inneren abgespielt, welche Stellung er den damaligen religiösen Anschauungen gegenüber eingenommen, wie sich sein Seelenleben entwickelt hat u. s. w., das erachte ich als das Wichtigste, um nicht zu sagen: als das einzig Wichtige. Die Geschichte gibt uns darüber keinen Aufschluss. Es sind keine Briefe, keine Tagebücher, es ist nichts von ihm selbst, ja sogar nicht einmal eine Notiz eines Zeitgenossen über ihn, auf uns gekommen. Was Carel van Mander, der mehr als ein Jahrhundert später lebte, uns über ihn mitteilt, ist so äusserst spärlich, dass wir uns auf dieser Grundlage unmöglich eine Vorstellung bilden können von dem Menschen und folglich auch von dem Künstler Geertgen, denn meines Erachtens sind die beiden Begriffe nicht von einander zu trennen. Wir sind also nur und

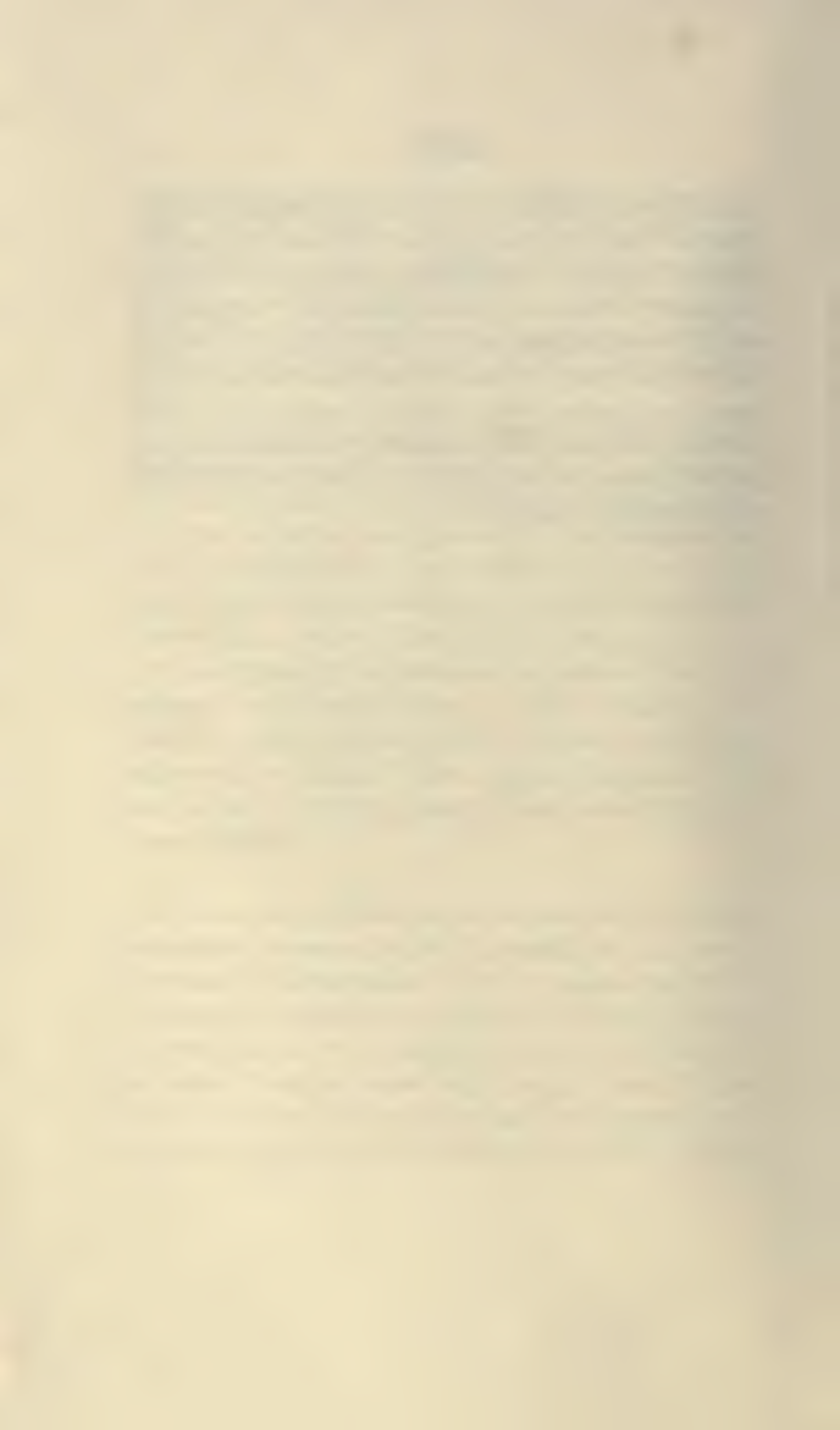
ausschliesslich auf seine Gemälde angewiesen. Diese aber bieten eine so ehrliche, eine so naive und rückhaltlose Selbstenthüllung, ein so kindliches Ausplaudern seines prächtigen Inneren, dass das an sich keineswegs umfangreiche Bildermaterial meiner Anschauung nach vollständig hinreicht, uns Geertgen selbst in lebensvoller Klarheit zu zeigen.

Diese Arbeit wird also ein mehr psychologischer als biographischer, ein mehr psychokritischer als stilkritischer Versuch sein, dem Problem Geertgen näher zu kommen. Das heisst natürlich nicht, dass ich auf geschichtliche Forschung, auf Stilkritik u. s. w. verzichte: bis zu einem gewissen Grade hat sich jede Kunstforschung der historischen Untersuchung, wie der Bilderkritik, zu bedienen.

Ich glaube, dass ich hiermit mein methodisches Verfahren genügend charakterisiert habe, und dass es nicht zu vermessen ist, wenn ich diese Studie als einen in sich abgeschlossenen, wenn auch kleinen und unvollkommenen Teil eines grossen, vielleicht später einmal auszuarbeitenden Ganzen betrachte.

An dieser Stelle möchte ich meinen verbindlichsten Dank aussprechen Professor Dr. W. Vogelsang, der mich zuerst in seinem kunsthistorischen Kolleg in Amsterdam in das holländische Quattrocento eingeführt hat; meinem Professor und Promotor Dr. Fr. Leitschuh für seine regste Teilnahme an meinen Ideen und deren Ausführung; Professor Dr. Karl Voll, mit dem ich gelegentlich meines Aufenthaltes in München meine Arbeit besprechen durfte; Herrn K. K. Galerie

Inspektor Paul Bergner für die Liebenswürdigkeit, mit der er meine Studien im Prager Rudolphinum erleichtert hat; Direktor Dr. Max J. Friedländer in Berlin, und Graf Gregor Stroganoff in Rom für die mir gütigst zur Verfügung gestellten Vervielfältigungen; Dr. Albert Figdor in Wien für die Bereitwilligkeit, mit der er mich seine kostbare Privat-Sammlung benützen liess; endlich Herrn Jos. van Veen im Haag und noch einigen anderen Persönlichkeiten, die mir bei meinen Nachforschungen in Archiven und Bibliotheken behilflich waren.



I.

GEERTGEN TOT SINT JANS

BIOGRAPHISCHES

Mit vielen Phrasen und Pathos berichtet uns Carel van Mander[1]) im Jahre 1604 Folgendes über Geertgen tot Sint Jans:

„Gleichwie man in der Nähe der weissgipfligen wüsten Alpen oder anderer hoher Berge das Wasser von verschiedenen Seiten sich aus kleinen Bächen endlich mehr und mehr in weiteren Betten und Kanälen sammeln und dann eilig der unendlichen See zuströmen sieht, so ist auch unsere Kunst ursprünglich hier und dort entstanden und durch das Zutun edler bahnbrechender Geister längst zu höherer Vollkommenheit gediehen. Es ist der edlen Malkunst nicht zum Schaden angeschlagen, dass sich ihr unter anderen Gerrit von Harlem genannt von St. Jan, zugewandt hat. Denn indem er schon zu so früher Zeit den Menschen ihre Schönheit und ihren Reiz vor Augen führte, hat er ihre Ehre und Würde vergrössert und offenkundig gemacht. Geertgen war in seiner Jugend ein Schüler des oben genannten Ouwater, dem er in mancher Beziehung gleich kam, und den er besonders in der Kraft seiner Bilder, in der Komposition, in der Schönheit der Figuren und in der Charakterisierung der Affekte übertraf, während er ihn meiner Meinung nach in der Sauberkeit und in der sorgfältigen Durchführung oder Schärfe der Arbeit

---

[1]) Diese Uebersetzung ist von Hans Floerke, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler von Carel van Mander, München und Leipzig, 1906, Bd. I, S. 69, 71. An Ort und Stelle werde ich mir die Freiheit nehmen, einige kleine Ungenauigkeiten anzumerken.

nicht erreichte. Geertgen wohnte bei den Johannitern zu Harlem, wonach er den Namen behielt, doch hatte er die Ordensregel nicht angenommen. Er malte dort die Hochaltartafel, ein grosses, herrliches Werk mit dem Gekreuzigten als Mittelbild. Die Flügel waren ebenfalls gross und auf beiden Seiten bemalt. Der eine von ihnen und die Mitteltafel wurden während des Bildersturms oder während der Belagerung Harlems vernichtet, der übrig gebliebene wurde durchgesägt, und bildet nun zwei schöne Tafeln, die sich beim Kommandeur im Saale des neuen Gebäudes befinden. Die frühere Aussenseite stellt irgendein Wunder oder eine ungewöhnliche Begebenheit dar, die Innenseite jedoch eine Kreuzabnahme. Hier sieht man den Leichnam Christi sehr naturwahr gemalt liegen und dabei einen Jünger in Trauer. Namentlich die Marien zeigen so verhärmte Züge, dass man in der Darstellung der Betrübnis nicht weiter gehen können dürfte. Maria, die schmerzverzehrt dasitzt, scheint die Beute tiefsten Herzeleids zu sein und ist damit in einer Weise gegeben, dass sie von den meisten Künstlern dieser Zeit bewundert und höchlich gerühmt wird. Ferner waren Arbeiten von ihm ausserhalb Harlems bei den Ordensgeistlichen, sie wurden jedoch durch den Krieg oder die Bilderstürme vernichtet. Ausserdem ist von ihm in der grossen Kirche zu Harlem, auf der Südseite, eine sehr kräftig und schön ausgeführte Ansicht dieser Kirche. Er war ein solcher Meister, dass der berühmte Albrecht Dürer, als er in Harlem weilte und seine Bilder mit grosser Bewunderung sah, von ihm sagte: „Wahrlich, er ist ein Maler im Mutterleibe gewesen!" Er wollte damit sagen, dass er schon vor der Geburt von der Natur dazu bestimmt war. Er ist jung — ungefähr 28 Jahre alt gestorben."

Das ist eigentlich alles, was wir von ihm wissen. Nicht einmal der Geburtsort scheint dem Autor des „Schilder-

Boeck" bekannt gewesen zu sein. Ein Kupferstich von Theodor Matham [1], etwa um 1600 [2], gibt uns aber die Nachricht, dass Geertgen in Leyden geboren ist. Die Unterschrift in der linken Ecke der Bildfläche lautet:

Cum privil. Sa Cae. M.
Gerardus Leydanus Pictor
ad S. Io. Babt. Harlemi
pinxit.

In der rechten Ecke der Bildfläche heisst es:

Theodor Matham sculpsit Jac. Math.
excud.

Unter dem Bilde finden wir dann noch die folgende Widmung:

Magnifico clarissimoq. Iuveni ac Domino D. Jacobo à Campen, Pictori excellentiss. Mathematicarum, Opticae ac Archytectonicae peritissimo, omnium bonarum Artium Summo Admiratori, Amatori ac Cultori, hanc celeberrimi Pictoris Gerardi Leydani, (quem Alb. Durerus ex utero matris natum pictorem dixit) apud Equites Melitenses Ordinis S. Io. Babt: Harlemi quondà famuli ac pictoris, Geertje van S. Jans vernaculâ dicti, in aes a filio meo incisà tabulà, tibi unicae semper amatà commendatàq. ego.

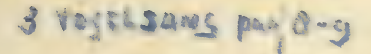
„Jac. Matham L.M.D.C.Q."

Wenn wir bedenken, wie Franz Dülberg erwähnt [3], dass der Stiefsohn des vielfach antiquarisch interessierten Hendrik Goltzius und Stecher der beiden Titelblätter des

[1]) Den Stich habe ich im Kupferstichkabinet des Städel'schen Instituts in Frankfurt a. M. gefunden. In Harlem soll auch ein Exemplar sein, wie Dr. M. Schoengen mir liebenswürdig mitteilte.

[2]) Die Jahreszahl am Schlusse der Widmung des Blattes kann 1600, 1604 oder 1609 gelesen werden. Vergl. Franz Dülberg, Die Leydener Malerschule, Berlin, 1899, S. 11. Max J. Friedländer, Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen, Berlin, 1903, xxiv, S. 63 setzt ca 1625 an.

[3]) Franz Dülberg, Leydener Malerschule, S. 12.



„Schilder-Boeck" wohl unterrichtet sein konnte, und wohl schwerlich ein Interesse daran hatte, einen Harlemer Künstler zu einem Leydener zu machen, er, der in Harlem geboren war, lebte und starb — dann stellt es sich als zweifellos heraus, dass Geertgen tot Sint Jans in Leyden geboren sein muss. Ob er aber auch der Leydener Malerschule angehört hat, wie Franz Dülberg behauptet, bleibt immerhin fraglich. Ich für meinen Teil glaube es nicht. Die grösste Bedeutung des Stiches aber beruht wohl hierauf, dass er die Echtheit der Wiener Tafeln unerschütterlich feststellt.

Eine weit wichtigere Frage, als die nach dem Geburtsort, ist die nach der Zeit, in welche Geertgens Kunstschaffen zu versetzen ist. Ueber diese Frage herrscht eine grosse Unsicherheit, ja, ich kann wohl sagen, ein Chaos von Meinungen. Louis Viardot [1]) meint, dass seine Blütezeit gegen 1400 war. Arsène Houssaye [2]) behauptet, er sei im Anfange des XV Jahrhunderts geboren. Henry Havard [3]) und A. Bredius [4]) glauben, dass sein Stil auf die Mitte des XV Jahrhunderts hinweist. Wilhelm Spemann's Kunstlexikon [5]), Franz Kugler [6]), G. F. Waagen [7]) und Hans Floerke [8]) sind einverstanden, dass er ca 1470 gestorben ist. Franz

---

[1]) Louis Viardot, Les musées d'Allemagne et de Russie, Paris, 1844, S. 210.

[2]) Arsène Houssaye, Histoire de la peinture flamande et hollandaise, Paris, 1866, S. 36.

[3]) Henry Havard, La peinture hollandaise, Paris, 1908, S. 30.

[4]) A. Bredius, Die Meisterwerke des Rijksmuseums zu Amsterdam, München, S. 91.

[5]) Wilhelm Spemann's Kunstlexikon, Berlin, Stuttgart, 1905, S. 330.

[6]) Franz Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei, Leipzig, 1867, II, S. 407.

[7]) G. F. Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. Stuttgart, 1862, I, S. 115.

[8]) Floerke, I, S. 413.

Dülberg [1]) meint, nicht lange nach 1474. A. J. Wauters [2]), Adolphe Siret [3]), Jules Renouvier [4]) sind wieder einig, er sei bis 1480 tätig gewesen. Bryan [5]) setzt seine Lebenszeit fest auf 1460—1488. Karl Woermann [6]), Durand-Gréville [7]) Max. J. Friedländer [8]), und Alfr. von Wurzbach [9]) geben ungefähr 1465 als sein Geburtsjahr und folglich 1495 als sein Sterbejahr an. Endlich Fortunat von Schubert-Soldern [10]) und Karl Voll [11]) sind der Meinung, dass er wohl auch noch im XVI Jahrhundert tätig gewesen ist.

Man könnte die Reihe solcher Hypothesen unschwer vermehren, aber sie wird wohl genügen, um einen Begriff zu geben, wie weit die Meinungen in der Datierungsfrage auseinandergehen. Ganz zu schweigen davon, dass sehr viele, die in Handbüchern oder in Artikeln über Geertgen mehr oder weniger eingehend geschrieben haben, über diese Frage mit Stillschweigen hinweggehen [12]).

---

1) Dülberg, Leydener Malerschule, S. 12.

2) A. J. Wauters, La peinture flamande, Paris, 1883, S. 109.

3) Adolphe Siret, Dictionnaire historique des peintres, Paris, 1874, S. 359.

4) Jules Renouvier, Peintures de l'ancienne école hollandaise: Gérard de Saint-Jean de Harlem, Revue universelle des arts publiée par P. Lacroix, Bruxelles, 1858, S. 118.

5) Bryan, Dictionnary of Painters and Engravers, III, London, 1904, S. 2.

6) Karl Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, Leipzig und Berlin, 1905, S. 435.

7) Durand-Gréville, Albert van Ouwater et Gérard de Saint-Jaen, Revue de l'art, 1904, XVI, S. 262.

8) Friedländer, Jahrbuch, XXIV, S. 65.

9) Alfr. von Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon, Wien und Leipzig, 1906, I, S. 570.

10) Fortunat von Schubert-Soldern, Ein Votivbild des XV Jahrhunderts, Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, Neue Folge, Breslau, 1900, I, S. 100.

11) Karl Voll: Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling, Leipzig. 1906, S. 227.

12) z. B.: Joachim de Sandrart, 1683; J. B. Descamps, 1753; D. Fiorillo, 1817; C. H. Balkema, 1844; G. Rathgeber, 1847; J. Immerzeel, 1851;

Aus den kärglichen Mitteilungen des Carel van Mander, dem einzigen historischen Berichte über den Meister, ist es auch wirklich kaum möglich, die Schaffenszeit Geertgens ungefähr zu bestimmen. In dem Bericht über das Leben des Malers Albrecht van Ouwater, dessen Schüler Geertgen war, wie van Mander behauptet, heisst es:

„Gewisse Umstände deuten nämlich meiner Meinung nach darauf hin, dass er [Albrecht van Ouwater] in die Zeit Jans van Eyck hineinreicht. Denn ein alter, ehrlicher Mann, der Maler Albert Simonsz zu Harlem, bezeugt und versichert, dass es jetzt — in diesem Jahre 1604 — sechzig Jahre her sind, dass er Schüler des Harlemers Jan Mostart gewesen ist, der damals ungefähr 70 Jahre alt war, so dass wohl 130 Jahre von der Geburt des genannten Mostart bis zur gegenwärtigen Zeit vergangen sind. Und gleichwohl erklärt Albert Simonsz, der über ein gutes Gedächtnis verfügt, dass Mostart sagte, er habe weder diesen Albert von Ouwater, noch auch Geertgen von S. Jans jemals gekannt [1]."

Daraus lässt sich also schliessen, dass Albert Simonsz im Jahre 1544 Schüler von Jan Mostart war, und dass dieser ungefähr 1474 geboren sein muss. Uebersehen wir nicht das Wörtchen „ungefähr," das Carel van Mander sehr vorsichtig einschiebt, und vergessen wir nicht, wie E. Durand-Gréville bemerkt [2], dass junge Leute immer geneigt sind, das Alter von Greisen zu überschätzen. Wir dürfen also annehmen, dass Jan Mostart jedenfalls spätestens im Jahre 1495 seine Lehrjahre vollendete und gleich

---

Chr. Kramm, 1858; J. Dippel, 1871; Charles Blanc, 1876; Rob. Dohme, 1877; Alfr. Woltmann, 1883; Lord Lindsay, 1885; Franz von Reber, 1886; Wilhelm Lübke, 1892; Richard Muther, 1899; Alb. Kuhn, 1899—1908; Knackfuss und Zimmermann, 1900; H. Ehrenberg, 1906; Louis Hourticq, 1908; u.s.w. u.s.w.

[1]) Floerke, S. 65, 67.

[2]) Durand-Gréville, S. 261.



Albrecht van Ouwater
Die Auferweckung des Lazarus.

darauf sein Eintritt in die Malerzunft erfolgte. Vorher wird er kaum Gelegenheit gehabt haben, mit Geertgen bekannt geworden zu sein: Jan Mostart war nur Lehrling und Geertgen lebte überhaupt ziemlich zurückgezogen von der Welt bei den Johannitern. Wenn also Mostart versichert, Geertgen nicht mehr gekannt zu haben, stellt es sich mit grösster Wahrscheinlichkeit heraus, dass dieser im Jahre 1495 nicht mehr zu den Lebenden gehörte. Ob er aber im Jahre 1495, oder vielleicht fünf, zehn, zwanzig Jahre früher gestorben ist, können wir daraus nicht entnehmen.

Eine Aufzeichnung aber steht uns zur Verfügung, die uns über die Jahre seiner künstlerischen Tätigkeit Aufschluss gibt, die jedoch von Allen, die sich mit den Lebensdaten Geertgens abgemüht haben, unbeachtet blieb.

Carel van Mander teilt uns mit: „Ausserdem ist von ihm in der grossen Kirche zu Harlem, auf der Südseite, eine sehr kräftig und schön ausgeführte Ansicht dieser Kirche[1]." Von Allen, die sich mit Geertgen beschäftigt haben, scheint nur Th. von Frimmel zu wissen, dass das Architekturbild, obschon gänzlich übermalt, noch existiert[2]. Der Stil dieses Bildes lässt keinen Zweifel übrig, dass es aus den allerersten Jahren von Geertgens Tätigkeit herrührt, aus der Zeit, da er das hl. Sippebild vom Rijksmuseum zu Amsterdam malte. Das Bild zeigt uns die vollendete Bavokirche. Nun ergibt sich die Frage, in welchem Jahre wurde die Kirche fertiggebaut? Georg Galland, der eine Spezialstudie über holländische Baukunst verfasst hat, schreibt: „Sie [die Bavokirche zu Harlem] wurde 1471 als dreischiffige Basilika mit einschiffigem Kreuz, äusserst stattlichem Chor, aber ohne Westturm begonnen. Statt des letzteren führte

---

[1]) Floerke, I, S. 71.

[2]) Th. von Frimmel, Kleine Galeriestudien, Neue Folge, IV Lfg., Gemälde in der Sammlung Albert Figdor in Wien, Leipzig, 1896, S. 11.

man 1479 gegenüber dem Chor ein hölzernes Glockenhaus von viereckiger Grundform für sich auf; dieses eigenthümliche Bauwerk eines Gerrit van Vij stand hier noch bis zum Jahre 1804[1])."

Folglich können wir daraus schliessen, dass Geertgens Tätigkeit unbedingt nach 1480 und sicher nicht über 1495 hinaus einzuschätzen ist. Die Hypothese von Max J. Friedländer, der Geertgens Lebensdaten in die Zeit zwischen 1465 und 1495 verlegt, halte ich also für die einzig richtige. Geertgen tot Sint Jans ist also ungefähr im selben Jahre wie Erasmus (1467) geboren.

Ein eingeherenderes Studium der Kostüme, mit welchen Geertgen seine Figuren bekleidet, bestärkt uns in dieser Annahme.

Die Mode des xv Jahrhunderts in Holland lässt sich in zwei grosse Perioden anteilen. Erstens in die burgundische Mode (bis 1477), die herrschend geworden war, nachdem sich Burgund mit den gesammten Niederlanden 1431 vereinigt hatte, und die nach dem Tode Karls des Kühnen 1477 bei Nancy ihr Ende fand. Zweitens in die französische Mode. Das Reich wurde 1477 auf Maximilian I übertragen, durch seine Verheiratung mit Maria, Karls des Kühnen Erbtochter. Dieser hatte weder Geld noch Neigung zum Prachtaufwand. 1488 machte man ihm das Erbe streitig und zwang ihn selbst

---

[1]) Georg Galland: Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei. Frankfurt a. M. 1899. S. 444. Die Quelle von Gallands Angaben konnte ich nicht ausfindig machen. Mir selbst war es unmöglich, mich in den zahlreichen Notizen zurecht zu finden, die ich mir gesammelt aus. Sam. Ampzing: Beschrijving ende Lof der stad Haarlem, enz. 1628; H. van Rijn: Oudheden en Gestichten van Kennemerland. 1721; Th. Schreveli Harlemias, 1750; C. de Koning Ldz.: Tafereel der Stad Haarlem, 1807; J. Wolff: Beschrijving der Groote of St. Bavo-Kerk te Haarlem, 1846: J. J. Graaff: Plaatsbeschrijving der St. Bavo-Kerk te Haarlem, Bijdragen voor de geschiedenis van het Bisdom Haarlem. Deel IV, 1876; I. Allan: Geschiedenis en beschrijving van Haarlem, 1874 en 1883.

der Regierung zu entsagen. Der Hof von Frankreich war dann tonangebend bis nach dem Tode Ludwigs XIII. Von 1515 an drang dann die spanische Mode durch [1]).

Geertgen muss also den Uebergang von der burgundischen zu der französischen Mode miterlebt haben. Das kann man an seinen Gemälden deutlich nachweisen. Betrachten wir nur das hl. Sippebild und die Wiener Tafeln.

Die burgundische Mode bevorzugte sehr kostspielige, möglichst schwere und prunkhafte Stoffe. Folglich zeichneten sich diese Kostüme nicht durch Eleganz, sondern durch fade Steifheit aus. Man gab sich keine Mühe, den Körper gegen unangenehme Einflüsse von aussen zu schützen, ohne dem künstlerischen Auge die schönen Körperlinien zu entziehen, was doch das Hauptziel einer rationellen, sowie auch ästhetischen Kleidung sein soll. Nein, die Menschen betrachtete man damals als Kleiderständer, die man mit möglichst vielen kostbaren Lappen behing. Männer und Frauen waren im Allgemeinen wandelnde Schaustücke von schweren Sammet- und noch schwereren Brokatstoffen, u.s.w.

---

[1]) Diese Angaben entnehme ich der: Kostümkunde, Geschichte der Tracht und des Geräthes vom 14ten Jahrhundert bis auf die Gegenwart von Hermann Weiss. Stuttgart. 1872.

Ich weiss, dass viele das Werk in manchen Teilen für irreführend erachten. A. Schultz (Höfisches Leben. I. S. 246) behauptet z. B., dass Weiss seine Datierungen der Kostüme oft auf Grabdenkmäler und Miniaturen zurückführt, die aber häufig viel später enstanden sind und nur vorbildlich waren für die Mode in der Zeit ihres Entstehens, keineswegs aber für die Trachten jener Menschen, die sie vorstellen wollen. Diese Bemerkung von A. Schultz ist zutreffend für die Behandlung des XVI Jahrhunderts. In seiner Behandlung der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts ist H. Weiss indes meines Erachtens, ziemlich zuverlässig. Wenigstens halte ich nach dem Studium von J. Quicherat: Histoire du Costume en France, Paul Mercuri: Costumes historiques du 12e—15e siècles, avec texte historique par Camille Bonnard, und Raphaël Jacquemin: Histoire générale du Costume, Weiss' Darlegungen nur in sehr wenigen Punkten für verbesserungsbedürftig.

Doch lag in der burgundischen Mode noch eine versteckte Sinnlichkeit. Obgleich es fast unmöglich schien, wollte man in raffinierter Weise mit dem Körper kokettieren. Und das suchte man dann durch die möglichst enganliegende Beinbekleidung, durch fast lächerliche Verkürzung der Männerröcke, die an den Seiten oft noch geschlitzt waren, und durch Untertaillen, die nur den Zweck hatten, sich eng einschnüren zu können, zu erreichen.

Wenn wir nun die Eigentümlichkeiten der Kostüme auf dem Gemälde von Albrecht van Ouwater, der Auferweckung des Lazarus, näher ins Auge fassen, erkennen wir sogleich, dass er es in der Zeit gemalt haben muss, als die burgundische Mode ihren Höhepunkt erreicht hatte. Und ein Vergleich dieses Werkes mit dem hl. Sippebild von Geertgen tot Sint Jans, ergibt sichere Anhaltspunkte dafür, dass in seiner Zeit die burgundische Mode, obgleich noch nicht ganz der Vergangenheit angehörig, so doch in ihren letzten Zügen lag und bereits viel von ihrer hässlichen Steifheit abgestreift hatte. Geertgen muss das Bild also etwa im Anfang der achtziger Jahre des XV Jahrhunderts gemalt haben, als die französische Eleganz die burgundische Unförmlichkeit zu verdrängen begann [1]).

Der junge Mann, der mit dem Rücken zum Beschauer gewendet, sich am Altar mit dem bärtigen Alten unterhält, trägt wohl die am meisten charakteristische Kleidung: ein sehr schweres Gewand, in Orgelpfeifen gefaltet, das um die Taille, in Rücksicht auf die Schwere des Stoffes, ziemlich

---

[1]) Wir dürfen freilich annehmen, dass sich mit dem Tode Karls des Kühnen 1477 die Trachten nicht mit einem Schlag verändert haben. Hatte man doch damals keine Modejournale, keine Modegeschäfte, welche die Neuigkeiten aus Frankreich sofort importierten. Jahre schwanden dahin, bis etwas Neues vollständig durchgedrungen war. Und die Holländer waren damals wohl ebenso konservativ wie gegenwärtig, und werden wohl die letzten gewesen sein, die das Alte, „das doch so lange gut war," aufgaben.

zusammengeschnürt und am Hals mit kostbarem Pelzwerk verbrämt ist. Die Aermel sind noch nach alter Mode ziemlich ausgestopft. Der neue Einfluss zeigt sich aber unverkennbar darin, dass das Gewand bedeutend kürzer ist, als ähnliche Kleider aus früheren Zeiten, (Vergl. die Bilder von Albrecht van Ouwater, Dirk Bouts, u. s. w.). Die Richtigkeit der Datierung wird noch weiter bewiesen durch das schwere Faltengewand des die Kerzen anzündenden Knaben, und endlich durch die breitausladenden runden Wülste, häufig mit herabfallenden Stoffmassen oder Sendelbinden der älteren Männer, während die jüngeren schon eine mehr moderne Kopfbedeckung tragen.

Auch bei den Frauenkostümen sehen wir noch Ueberreste der burgundischen Zeit. Uebermässig lange Gewänder von schwerem Stoff, mit Sammet oder Pelz verbrämt, die die Körperformen nicht nur vollständig verhüllen, sondern sogar verunstalten. Den Gürtel, häufig aus goldenen oder seidenen ineinander gedrehten Schnüren verfertigt, mit kostspieligen Quasten an den äusseren Enden, trugen die Frauen sehr hoch unter der Büste. Endlich sind die noch ziemlich grossen, alles Haupthaar bedeckenden Hauben für die Zeit charakteristisch.

Aber den überzeugendsten Beweis, dass Geertgen das Gemälde wohl kaum vor dem Jahre 1485 gemalt hat, liefern die Fussbekleidungen. Bis ungefähr 1483 waren die langen spitzzulaufenden Schuhe üblich, dann kamen die vorne breiten Schuhe in Mode. Auf dem hl. Sippebild, das unstreitig eine der frühesten Arbeiten Geertgens ist, und wenn auch nicht in der Schule von Albrecht van Ouwater, so doch sicher noch unter dessen Einfluss gemalt wurde, ist die alte Fussbekleidung nicht mehr nachzuweisen, wie bereits Max J. Friedländer richtig beobachtet hat.

Vergleichen wir die Kostüme des hl. Sippebildes mit den Trachten auf den Wiener Tafeln, so genügt ein Blick, um

uns zu überzeugen, dass die burgundische Mode einer anderen mit weit grösserer, französisch anmutender Ungezwungenheit und Zierlichkeit weichen musste.

Nirgends finden wir mehr die schweren störrischen Stoffe, ausser am Königsmantel des Julian. Aber es ist bekannt, dass der königliche Ornat der herrschenden Mode nicht unterworfen war. Alles ist viel leichter, viel zierlicher, viel mehr sich dem Körper anschmiegend. Die „mahoitres" sind abgetan, die Aermel des Unterkleides fast alle eng anliegend, die des Oberkleides oft von unten bis oben geschlitzt (wie bei dem knieenden Mann auf der Beweinung Christi), damit die Arme bequem durchschlüpfen und sich frei bewegen konnten. Die breiten Schuhe haben das Gepräge der Zeit, die Entenschnabelform, bereits angenommen. Die Mäntel sind bei den Männern wie bei den Frauen bedeutend kürzer und nicht mehr bis auf den Boden in wulstigen Falten niederhängend. Die einst so protzige Pelzverbrämung ist auf ein Minimum beschränkt. Auch die Kopfbedeckungen sind in der Datierungsfrage wichtig. Wir wissen, dass in den letzten Jahren der Regierung Karls VIII, etwa bis 1490, ziemlich niedere, runde Hüte in Gebrauch kamen, aus Filz oder anderem solidem Stoff angefertigt, mit farbiger Seide oder Sammet ausgeputzt. Diese Art von Hüten finden wir wiederholt auf den Wiener Tafeln. Das Haar, das man schon unter der Regierung Ludwigs XI (nach 1483) sehr lang trug, wurde später mehr gepflegt und in kokette Ringellökchen gekräuselt. (Vergl. wieder das hl. Sippebild mit den Wiener Tafeln).

Auch die Frauentrachten auf den Wiener Bildern haben inzwischen eine vollständige Umänderung erfahren. An Stelle der schweren Stoffe sind leichte, geschmeidige, und elegante Kleider getreten, die die runden Körperformen zur Geltung bringen. (Vergl. die Magdalenafigur auf der Beweinung Christi mit den Frauengestalten des hl. Sippe-

bildes). Die Taille wurde viel tiefer gelegt, die Aermel eng angeschlossen. Die Röcke, die nicht mehr so übermässig lang waren, fertigte man aus anderem Tuch als das Mieder. Der Gürtel fand jetzt auch eine andere Verwendung. Man benützte ihn nicht mehr wie früher, um die Kleider festzuhalten; er wurde ausschliesslich Schmuckgegenstand, und infolgedessen viel loser getragen. Höchstens verwendete man ihn zum Anhängen einer kleinen Tasche, sowie auch zum Raffen der Röcke. Auch die Kopfbedeckungen wurden weit einfacher. Das hl. Sippebild zeigt noch die älteren steifen Hauben, die Beweinung Christi dagegen weist zierlichere Modelle auf; nur die langen, herunterfallenden Schleier waren geblieben. Eine für die Zeit sehr charakteristische Kopfbedeckung hat die Magdalenafigur: ein leicht über das kleine Mützchen hingeworfenes Kopftuch, das in zierlichen, weichen Falten bis auf die Schultern niederwallt.

Aber ich will mich jetzt nicht länger mit dem Wandel der Mode im XV Jahrhundert beschäftigen. Ich glaube, dass das Gesagte genügen wird, um den letzten Zweifel über die Zeit von Geertgens Tätigkeit zu beseitigen. Alles weist nach meiner Meinung darauf hin, dass man seine Schaffenszeit unmöglich anders als zwischen 1485 und 1495 ansetzen kann.

Aus unseren bisherigen Auseinandersetzungen hat sich ergeben, dass Geertgen ungefähr 1466 in Leiden geboren und später nach Harlem übergesiedelt war. In welchem Jahre er dahin ging, wissen wir nicht, aber man kann mit Recht annehmen, dass es vor 1484 gewesen sein muss, denn Carel van Mander betont ausdrücklich, sogar zweimal, dass er seine Lehrjahre bei Albrecht van Ouwater, der in Harlem wohnte, zugebracht habe [1]). Diese Hypothese wird ausserdem noch bestärkt durch das Architekturbild der Bavo-

[1]) Floerke, I, S. 67, 69.

kirche, das Geertgens dauernde Anwesenheit in Harlem schon im allerersten Anfang seiner Schaffenszeit mit grösster Wahrscheinlichkeit voraussetzt.

Warum er nicht in Leiden blieb und gerade nach Harlem umzog? Nun, das Motiv liegt nahe. Harlem war das geistige Zentrum, das Herz von Holland, und ist es geblieben bis um die Mitte des XVII Jahrhunderts, bis zu der Zeit, da Amsterdam den Vorrang erhielt. Dazu kamen die unendlichen Reize des Kennemerlandes mit seinen blonden Dünen, von deren Höhe man sich an dem Anblick der „wilden" Nordsee ergötzen konnte; der äusserliche Pomp des kirchlichen Lebens, der eben seinen höchsten Glanz erreicht hatte; ferner die Stadt selbst mit der imposanten, erzt kurz vollendeten Bavokirche, den mittelalterlichen Gotteshäusern, der St. Janskirche, dem hl. Geisthause und St. Elisabeth-Gasthause, dem Rathause, dem St. Jorisschützen-Gildenhause u. s. w.; endlich das bürgerliche Leben, das mit der Zeit einen feinen, fast raffinierten ritterlichen Anstrich bekommen hatte [1]). Das alles musste auf den jungen Geertgen tot Sint Jans einen ebenso überwältigenden Eindruck machen, wie früher Köln auf den jungen Stephan Lochner. Aber die grösste Anziehungskraft übte selbstverständlich die blühende und weit berühmte Malerschule auf ihn aus, mit ihrem Albrecht van Ouwater, seinem zukünftigen Lehrmeister, Dirk Bouts, Mourijn Simonsz, Claes Simonsz, den beiden von Waterland, Jacob Willemsz, Gerritsz, und noch vielen, vielen anderen, deren Namen verschollen sind.

---

[1]) Der satirische Dichter Andries van der Meulen fand es notwendig, seine Mitbürger vor ihrem Hang zur Pracht und Ueppigheit zu warnen. Messern mit elfenbeinernen oder kristallenen Griffen, silbernen oder goldenen Näpfen und Schüsseln, Gemälden und Wandbekleidungen, Daunenbetten mit seidenen Decken, samtenen und damastenen Vorhängen, Pracht der Kleidung und lukullischen Gelagen. (G. Kalff, Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde, Groningen, 1907, II, S. 113.)

Selbstverständlich wurde Geertgen tot Sint Jans, sonst hätte er in Harlem die Malerei nicht ausüben dürfen, Mitglied der St. Lukasgilde in Harlem, die ohne Zweifel schon im XV Jahrhundert bestand, denn im Jahre 1504 war sie schon so bedeutend, dass die Witwe von Floris van Adrichem den 28. Februar an dem Altar des hl. Lukas in der Bavokirche für jede Woche drei Messen stiftete [1]. Den Vorschriften der Gilde gemäss musste Geertgen drei Jahre lang Lehrling sein. Wie gesagt, war er Schüler des alten Albrecht van Ouwater. Später, bei der Behandlung seiner einzelnen Werke, wird sich Gelegenheit bieten, die Frage nach dem Einfluss Ouwaters eingehender zu behandeln.

Als seine Lehrzeit vorüber, berichtet uns Carel van Mander, ist Geertgen tot Sint Jans, ohne jedoch die Ordensregel anzunehmen, bei den Johannitern eingezogen, die seit 1310 in Harlem ein Haus hatten [2]. Von daher stammt sein Name „tot Sint Jans." Wie er dazu gekommen? Ob seine zarte Gesundheit oder ein innerliches Bedürfnis, ausserhalb der lärmenden Welt still für sich dahinzuleben, oder vielleicht augenblickliche Not [3] ihn dazu bestimmte, wissen wir nicht. Für das Wahrscheinlichste halte ich, dass die reichen, adligen Johanniter (aus Protzentum oder aus Kunstliebe?) den jungen, vielversprechenden Geertgen zu ihrem „famulus et pictor" erhoben, wie Theodor Matham auf dem bereits erwähnten Stich uns meldet, eine Bezeich-

---

[1]) A. van der Willigen Pz., Les artistes de Harlem, Harlem, 1870, S. 1.

[2]) Von dem alten Kloster in Harlem ist jede Spur verschwunden; jedoch lässt sich der Ort, wo es gestanden, noch genau bestimmen. Die Strasse trägt noch den Namen „St. Jansstraat." Hier befindet sich noch die St. Janskirche, allerdings ein viel späterer, hässlicher Neubau.

[3]) Denn nach den Statuten der St. Lukasgilde durfte ein junger Maler, dessen Lehrzeit vollendet war, erst dann den Meistertitel führen, wann er ein Jahr lang sein Brot verdient hatte. Vergl. A. van der Willigen Pz., S. 14.

nung, die wir kaum besser als mit „Hofmaler" übersetzen können. Hielten doch auch die Könige von Frankreich einen Leibmaler, dem sie den Titel: „huissier de salle," oder „sergent d'armes," oder „valet de chambre du roi" verliehen; und hatten doch auch Jan von Bayern und später Philipp der Gute Jan van Eyck zu ihrem „pointre et varlet de chambre" ernannt [1]).

Von Geertgens Aufenthalt bei den Johannitern ist weiter nichts bekannt, als dass er den Hauptaltar für die Kirche gemalt. Doch darüber später [2]).

---

[1]) M. James Weale Burlington Magazine for Conoisseurs. 1904.

[2]) Als der Reichsarchivar der Provinz Overijssel, Dr. M. Schoengen, mir gütigst mitteilte, dass das Archiv der Johanniter in Harlem noch aufbewahrt und teilweise im Gemeindearchiv untergebracht sei, während das Reichsarchiv in Harlem das Cartularium aufgehoben habe, wendete ich mich an den Archivar in Harlem mit der Anfrage, ob es möglich sei, dass ein Teil der Urkunden für kürzere Zeit zu meiner Benützung dem Archiv in Freiburg übersandt werden könnte. Ich vermutete, dass die Stücke vieles Ungewisse über Geertgen aufklären könnten. Der Harlemer Archivar C. J. Gonnet teilte mir am 5. XII. 08 sehr liebenswürdig mit, dass der Bürgermeister von Harlem keine Erlaubnis geben könne, das Gewünschte nach Freiburg schicken zu lassen. „Weil aber der Inhalt von diesen sämmtlichen Kommandatur-Stücken," schrieb er weiter, „mir sehr gut bekannt ist, kann ich Ihnen mit Bestimmtheit sagen, dass man darin nichts auf den Maler Geertgen tot Sint Jans Bezügliches findet." — Herr Gonnet wird damit wohl gemeint haben, dass nichts zu finden sei, was direkt mit Geertgen in Verbindung steht, denn, vorausgesetzt, dass das Archiv intakt ist, halte ich es für schlechthin unmöglich, dass die Inventare, Rechnungen, Quittungen, u.s.w. nichts melden, woraus man wenigstens indirekt über Geertgens Tätigkeit und die Jahre seines Aufenthalts etwas schliessen könnte; wäre es auch nur eine Quittung des Schreiners, der das Holz für den Altar geliefert hat. Vielleicht wäre es noch möglich, die Namen der Johanniter, die Geertgen auf einer der Wiener Tafeln gemalt hat, ausfindig zu machen, woraus sich auch vieles auf seinen dortigen Aufenthalt schliessen liesse. Selbst für den Fall, dass alle diese Untersuchungen resultatlos wären, halte ich eine Forschung in den Archiven trotzdem für sehr wichtig, und zwar um das Milieu, worin Geertgen tot Sint Jans lebte, und den dort herrschenden Geist besser kennen zu lernen.

Merkwürdig ist, dass Carel van Mander seinen Notizen über die einzige Arbeit Geertgens tot Sint Jans in Harlem, sofort hinzufügt: „Ferner waren Arbeiten von ihm ausserhalb (Sperrdruck vom Verfasser) Harlems bei den Ordensgeistlichen, sie wurden jedoch durch den Krieg oder die Bilderstürme vernichtet [1].“ War Carel van Mander so gut unterrichtet über Geertgens Tätigkeit, dass er sogar von jenen Gemälden wusste, die sich ausserhalb Harlems befanden, obgleich diese damals schon verschollen waren, so hätten ihm sicher die Arbeiten nicht unbekannt bleiben können, die Geertgen eventuell für Harlem selbst ausgeführt hätte. Aus dem Schweigen von Carel van Mander darf man also ruhig schliessen, dass Geertgen für Harlem selbst keine Aufträge bekommen hat.

Carel van Mander ergänzt zwar seinen Bericht durch den Vermerk: „Ausserdem ist von ihm in der grossen Kirche zu Harlem, auf der Südseite, eine sehr kräftig und schön ausgeführte Ansicht dieser Kirche [2].“ Liest man aber diese Notizen im Zusammenhang, so drängt sich die Meinung auf, als ob Carel van Mander zwischen den Zeilen bemerken wollte, dass das Gemälde durch Zufall in die Bavokirche gekommen sei, also ohne ursprünglich für diese Kirche bestimmt gewesen zu sein [3]. Wenn man bedenkt, dass Geertgen tot Sint Jans einer der führenden Maler in Holland nicht nur seiner Zeit, sondern des ganzen XV Jahrhunderts und noch weit darüber hinaus, gewesen ist;

---

[1]) Floerke, I.

[2]) Die Uebersetzung „ausserdem“ von Hans Floerke ist nicht richtig. Im Gegensatz zu den durch Krieg und Bilderstürme verschollenen Bildern hebt Carel van Mander hervor, dass jetzt noch (im Holländischen steht: „noch“) erhalten ist . . . . u. s. w.

[3]) Ich habe mich bei dem Vorstand der Bavokirche in Harlem, wo das Gemälde sich noch befindet, erkundigt, ob vielleicht etwas Näheres über die Erlebnisse dieses Architekturbildes bekannt oder zu finden wäre, habe aber keine Antwort erhalten.

dass er sich ruhig neben die besten Südniederländer stellen konnte [1]; dass er schon zu seinen Lebzeiten trotz seines jugendlichen Alters, einen tiefgehenden Einfluss auf eine ganze Reihe begabter Maler ausgeübt hat, — so ist es mindestens auffallend, dass Geertgen, so viel wir wissen, niemals einen Auftrag weder von den städtischen Behörden, noch von dem Vorstand der grossen Kirche zu Harlem, bekommen zu haben scheint [2]. Ich vermute, dass es in Holland damals schon ähnlich war, wie es augenblicklich noch ist: ältere Künstler sind per se tüchtiger, müssen unbedingt tüchtiger sein als jüngere. Und Geertgen war ja so unge-

---

[1]) Karl Voll behauptet (S. 5): „Je weiter die Erforschung der alten Malerei vorwärts schreitet, desto mehr wächst die Wahrscheinlichkeit, dass wie im XVII Jahrhundert, so schon im XV die holländischen Künstler den belgischen zum mindesten ebenbürtig gewesen sind, wir können sogar beobachten, dass manche Berümtheiten der belgischen Kunststädte aus Holland dahin eingewandert sind. Es hat schon in sehr früher Zeit holländischer Farbensinn und holländisch ehrliche, aber etwas zu biedere Charaterisierungsgabe, die dekorativ so glänzende belgische Kunst stark beeinflusst. Wie sich diese Mischung vollzogen hat, können wir heute noch nicht ganz scharf angeben."

[2]) In den „Notes des comptes de trésoriers de Messieurs les bourgmestres de la ville de Harlem; puisées principalement aux Dépenses de toute espèce (uytgeven van alderhande particulen), concernant des orfèvres, sculpteurs, peintres et autres maîtres employés par la régence, pour des travaux plus ou moins importants" treffen wir Posten aus den Jahren 1481 und 1482, wo sich herausstellt, dass man dem Maler Cornelis Willemsz kleine Aufträge gab. Der nächste Auftrag erging im Jahre 1504 an einen gewissen Maler Pieter Willemsz Geertgen also scheint für die Stadt Harlem nicht beschäftigt worden zu sein.

Nach den „Registres de la cathédrale ou de l'église de St. Bavon à Harlem" bekamen im Jahre 1485, am 29. Dezember die beiden Brüder Mourijn Simonsz und Claes Simonsz aus Waterland, Bestellungen für den Hauptaltar in der Bavokirche; neue Aufträge ergingen an dieselben am 31. August 1487; immer und immer wieder neue Aufträge, am 1. März 1480, 20. Juli 1489, 12. Juli 1490; endlich wurde bei dem Maler Bruyn im Jahre 1490 noch etwas bestellt, u.s.w. Aber nirgends wird unser Geertgen erwähnt. (Vergl. A. van der Willigen Pz., S. 39—53.)

heuer jung im Vergleich mit Mouwerijn Simonsz, der damals Mode war: im Jahre 1473 war dieser schon tätig und im Jahre 1478 Witwer, wie aus den Registern der Bavokirche zu ersehen ist.

Es dürfte hier angebracht sein, auch einiges über das Aeussere von Geertgen tot Sint Jans zu sagen. Ich bin fest überzeugt, dass wir ein Selbstbildniss von ihm besitzen. Untersuchen wir die zwei Wiener Tafeln, und zwar zuerst die Tafel mit der Reliquienlegende des hl. Johannes des Täufers.

Da sehen wir hinter dem geöffneten Sarkophag zwölf Männer, die unbestritten als Porträtbilder zu gelten haben. Ihre Tracht beweist, dass sie Johanniter waren, folglich können es nur die Bewohner des Klosters zu der Zeit sein, als Geertgen ihren Altar malte. Aber wie verhält es sich mit dem einen bärtigen Mann unter ihnen? Einen Bart zu tragen war den Johannitern nicht erlaubt. Warum hat er für den Bärtigen die bescheidenste Stelle ausgewählt? Warum ihn so sorgsam hinter den Anderen verborgen, als ob er fürchtete, seine Kleidung könne verraten, dass er eigentlich nicht dazu gehörte? Ich glaube, dass die Lösung dieses Rätsels darin zu suchen ist, dass Geertgen, als er die Bewohner des Klosters porträtierte, sich selbst, weil er in häuslicher Gemeinschaft mit ihnen lebte, in die Reihe der Johanniter gemalt hat.

Vergleichen wir nun diesen Kopf mit dem knieenden Mann auf der Beweinung Christi, so muss uns die Aehnlichkeit zwischen beiden sogleich auffallen, eine Aehnlichkeit, die so weit geht, dass man hier nicht an einen Zufall denken kann: dieselben hohen, runden Augenbrauen; dieselbe lange, in der Mitte etwas gebogene Nase; dieselbe dicke, ziemlich hervortretende Unterlippe; derselbe Bartwuchs, der das Kinn unbedeckt lässt; dieselben Säcke unter den Augen, die bei der Beweinung Christi absichtlich, fast ängstlich

übertrieben sind, um die Trauer gut zu markieren, aber leider hat der Kopf dadurch einen zu ältlichen Charakter bekommen; endlich dasselbe, die Ohren fast ganz bedekkende Lockenhaar. Auf der Reproduktion tritt die Aehnlichkeit nicht in dem Masse hervor, wie bei einem Vergleiche mit den Gemälden in Wien. Vor den Originalen zweifelt man keinen Augenblick mehr, dass Geertgen einen und denselben Kopf, in casu seinen eigenen, wiedergeben wollte.

Die Feststellung der Persönlichkeit, der Nachweis des Sebstbildnisses räumt viele Schwierigkeiten in der Deutung der Bilder Geertgens aus dem Wege. Soweit ich sehe, ist bisher noch nicht ausgesprochen worden, wen der knieende Mann auf der Beweinung Christi vorstellen soll. Die meisten umgehen die Schwierigkeit dadurch, dass sie auf eine Erklärung der Personen einfach verzichteten, wie Friedländer und Karl Voll. Wagten sie aber eine Erklärung, dann war diese so unwahrscheinlich, dass sie besser unterblieben wäre. Franz Dülberg z. B. behauptet: „Johannes hebt den vom Mantel bedeckten linken Arm, um sein Gesicht zu verhüllen; die Rechte deutet unwillkürlich auf die Leiche. Wie anbetend hat Joseph von Arimathia den Hut abgenommen und legt die Hand auf die Brust. Das Ergreifendste auf dem Bilde ist vielleicht der alte Nikodemus, der die Linke unsicher vorhält, mit der Rechten die Kapuze vom Kopf zurückschiebt und das greise welke Gesicht tief senkt, und hinter ihm die harten bekümmerten Züge des Dieners [1]." Aber wenn es Joseph von Arimathia sein soll, warum ist er dann so auffallend anders gekleidet als die übrigen Männer? Warum so elegant und modern, während die drei anderen ein viel altertümlicheres Gewand tragen? Warum ist Joseph von Arimathia, abweichend von der Tradition, so jung dargestellt? Woher seine eigentümliche Stellung auf dem Bilde,

---

[1]) Dülberg, S. 25.

woher das sonst nicht zu motivierende Gebaren des hl. Johannes, der offenbar eine ähnliche Bewegung macht, wie so viele Stifterheilige, die ihren Schützling zu Christus oder zur hl. Jungfrau führen wollen? Und ist die Behauptung, der weit zurückstehende Greis sei ein Diener von Nikodemus, nicht sehr gesucht? Die Evangelien und die Legenden sowie die Tradition wissen nichts von einem Diener, der bei der Bestattung Christi gegenwärtig gewesen sein soll; und überhaupt sieht dieser Greis auch gar nicht wie ein Diener aus. Nein, die natürlichste Erklärung wird wohl sein, dass in dem angeblichen Joseph von Arimathia sich Geertgen selbst dargestellt hat. Endlich sei hier noch flüchtig bemerkt, dass ich in dem Johannes dem Täufer aus Berlin ebenfalls die Züge des Meisters erkenne. Die psychologische Erklärung dieses Bildes folgt an späterer Stelle.

Man könnte jetzt fragen, welchen Eindruck erhält man von dem Selbstbildnis auf der Johannes-Legende? Bei einem Vergleiche des Kopfes von Geertgen tot Sint Jans mit dem der elf Johanniter, die, wenn ich mir gestatten darf zu sagen, mir fast alle entsetzlich leer und unbedeutend, ja viele sogar im höchsten Grad beschränkt vorkommen, fällt sofort vorteilhaft auf, dass wir es mit einem bedeutenden Menschen zu tun haben. Besonders kennzeichnend sind die ehrlichen offenen, fast kindlichen Augen, die kräftige Nase und der energische, von festem Willen zeugende Mund; in der Gesammterscheinung freilich ahne ich etwas Nervöses, ich möchte beinahe sagen, etwas Spöttisches. Mehr wage ich von dem Selbstbildnis nicht zu behaupten. Vertieft man sich in den markanten Künstlerkopf, dann wird man leicht dazu verführt, mehr hineinzulegen, als wirklich vorhanden ist.

Von Geertgens Leben ist nichts mehr zu melden, als dass er, wie Carel van Mander mitteilt, im jugendlichen Alter von ungefähr 28 Jahren gestorben ist.

Noch Einiges über die Behauptung von Carel van Mander: „Er war ein solcher Meister, dass der berühmte Albrecht Dürer, als er in Harlem weilte und seine Bilder mit grosser Bewunderung sah, von ihm sagte: „Wahrlich, er ist ein Maler im Mutterleibe gewesen!" Er wollte damit sagen, dass er schon vor der Geburt von der Natur dazu bestimmt war." Dürer hat, wie sich mit Sicherheit aus seinem Tagebuch ersehen lässt, Harlem auf seiner niederländischen Reise nicht berührt. Auch in dem ganzen schriftlichen Nachlass Dürers wird Geertgen tot Sint Jans nicht erwähnt. Doch ist damit freilich noch nicht bestritten, das Dürer irgendwo Arbeiten von ihm gesehen und sich über ihn geäussert hat. Dürer war im Jahre 1494 und 1505 in Venedig, und die Notizen von dem Anonimo Morelliano berichten uns [1], dass „in Casa del cardinal Grimano" im Jahre 1521 Werke von einem gewissen „Girardo" aus Holland waren: („Sono ui de Girardo de Hollando, c[arta] 105.") Nimmt man an, dass mit „Girardo de Hollando" Geertgen tot Sint Jans gemeint ist, dann bleibt es allerdings möglich, dass Albrecht Dürer diese Arbeiten gekannt hat, und sich annähernd so, wie Carel van Mander mitteilt, darüber geäussert. Es gibt aber auch Kunstgelehrte, die — meines Erachtens mit weniger Wahrscheinlichkeit — meinen, dass unter „Girardo di Hollando" nicht Geertgen tot Sint Jans, sondern Gerard David zu verstehen ist. E. Durand-Gréville z. B. glaubt [2]: „Les relations de ce dernier [Gerard David] avec le cardinal Grimani ne font plus de doute, maintenant que l'inspiration, sinon même la main de Gérard David, a été reconnue avec certitude dans le fameux Bréviaire."

---

[1]) Marcaton Michiel's Notizia d'Opere del disegno. — Text und Uebersetzung von Th. Frimmel, in den Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit. Wien 1888. S. 104, 105.

[2]) Durand-Gréville, S. 258.

Bevor ich mit der Besprechung von Geertgens Werken, meiner eigentlichen Aufgabe, beginne, möchte ich noch ganz kurz eine kleine Schilderung von den Zeitverhältnissen geben, in denen sein junges Leben sich abgespielt hat.

Geertgens Geburt fiel in eine Zeit, da Holland sich in einer bisher nie dagewesenen Lage befand. Das arme Ländchen, durch die verschiedenen Bürgerkriege, die es besonders in der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts heimgesucht hatten, bereits erschöpft, wurde endlich fast vollständig vernichtet durch die unseligen Kämpfe, in die die Herrschsucht Karls des Kühnen es verwickelt hatte. Kein Wunder, dass die Bürgerschaft, nachdem sie den Glauben und das Vertrauen an eine unwürdige Autorität verloren, dieser allmählig überdrüssig wurde, und erst zögernd, dann immer sicherer den Entschluss fasste, sich möglichtst frei und unabhängig zu machen. [1] Karl der Kühne hatte bei Nancy das Leben gelassen, das burgundische Reich wurde anlässlich der Verheiratung Maximilians und Karls Erbtochter Maria mit Österreich vereinigt; damit war für das schwer heimgesuchte Volk [2] endlich eine Zeit der Erholung und selbständiger Entwickelung herangebrochen.

Nicht nur seinem obersten Landesherrn, sondern noch viel mehr dem Adel gegenüber versuchte das unterdrückte Volk um jeden Preis seine Unabhängigkeit zu erringen. Der Adel war vollständig heruntergekommen. Er war entweder zu einem Hof-, oder zu einem Beamten- und Intriguantenadel herabgesunken. Nach den Kreuzzügen hatte der Kampf für den Glauben aufgehört. Man wetteiferte nicht mehr in erster Linie in ritterlichem Mut und Gewandtheit, in dienender Frauenverehrung, in frommem Glaubenseifer,

---

[1]) Erasmus von Rotterdam, Das Lob der Thorheit. Uebers. von Heinr. Hersch, Leipzig, 1884, S. 117—120.

[2]) Enqueste ende Informacie .... gedaen in den jaere 1494.

wohl aber in Ziererei und Kleiderluxus, in Kenntnis des Hofzeremoniells, in galantem Benehmen, in geistreichen Wortspielen, in Schachspiel und was weiter heisst: „ébattements que noble homme devait sçavoir [1]." Der Adel hatte sich selbst den Nimbus vom Kopf gerissen, das Volk jubelte folglich anderen, neuen Idealen zu. [2])

Die Religion besass nicht mehr den früheren Einfluss, um mit ihrer Lehre Ehrfurcht gegen die Autorität in das politische und soziale Leben hineintragen, und den immer stärker werdenden Hang nach Freiheit zurückdrängen zu können, und zwar deshalb nicht, weil das religiöse Leben selbst dem tiefsten Verfall zueilte.

Um die Mitte des xv Jahrhunderts hatte das religiöse Leben in Holland seinen Höhepunkt erreicht. Die Windesheimer Kongregation gründete überall neue Klöster, in die Tausende der Vornehmeren des Landes eintraten, um sich nach dem Geiste des Geert Grooten, der das ganze Jahrhundert beherrscht hatte, einem strengen asketischen Leben hinzugeben. Sogar der Franziskaner-Orden, der seine Mitglieder mehr aus den niederen Klassen des Volks heranzog, erlebte eine Blütezeit. Zwischen den Jahren 1439 und 1462 finden wir fünfzehn Gründungen von Observantenklöstern in Holland verzeichnet [3]).

Aber nach 1470 trat der Verfall ein. Die Windesheimer Kongregation, erzählt uns J. G. R. Acquoy [4]), die aus der Fülle des Gemütslebens entstanden war, zeigte keine besondere Begeisterung mehr. Sie, die das dringende Bedürf-

---

[1]) P. J. Blok, Geschiedenis van het Nederlandsche Volk, Groningen, 1893, Deel II, Hoofdst. IV, S. 439.

Chastellain, Chronique de Jacques de Lalaing. Ch. II.

[2]) Erasmus, S. 120, 121.

[3]) Van Lommel, Archieven van het Aartsbisdom Utrecht, II, S. 31.

[4]) J. G. R. Acquoy, Het Klooster te Windesheim en zijn invloed, Utrecht, 1876, II, S. 82, 83, 127, 131, 132, 334, 335.

nis nach innerlicher Reformation erfüllt hatte, begnügte sich jetzt immer mehr mit Aeusserlichkeiten, in denen sie allmählig erstarrte. Die Sturzwelle von Rechten und Vorrechten, mit der sie von Rom aus bedacht wurde, drohte mehr zu ihrem Nachteil als zu ihrem wahrhaften Gewinn zu werden. Manch päpstlicher Brief verrät wenigstens mehr vom innerlichen Verfall als von der Blüte der Gemeinschaft. So z. B. befahl Sixtus IV in seiner vierten Bulle (1477) allen kirchlichen wie weltlichen Personen, den Windesheimern bei der Verhaftung durchgebrannter Klosterbewohner behilflich zu sein. Innocentius VIII erlaubte in seiner achten Bulle (1486) — er erliess nicht weniger als vierzehn Bullen zum Vorteil des Kapitels — entsprungene Ordensleute, wo man sie auch fände, sogar mit Hilfe des weltlichen Arms zu ergreifen und einzusperren u. s. w. Freilich solche Vorrechtsbriefe würden früher nicht nötig gewesen sein. Der Verfall der Windesheimer Bruderschaft, dessen Fortschreiten sich an der Hand päpstlicher Bullen verfolgen lässt, ist aber deshalb symptomatisch, weil Windesheim so zu sagen der Thermometer von Hollands Religiosität im xv Jahrhundert war.

Die Bettelorden waren gegen das Ende des xv Jahrhunderts vollständig entartet [1]). Von kirchlichem Eifer und frommem Wandel entfernten sie sich in der Zeit allgemeiner Verwirrung des religiösen Gefühls immer mehr. Die Mönche von Klaarkamp lagen fast ein ganzes Jahrhundert in Fehde mit ihren Brüdern von Foswerd: Brandstiftung, Blutvergiessen und Todschlag hatte dieser Streit zur Folge. Karl der Kühne wagte einmal, wie gesicherte Quellen uns berichten, Wilhelm, Abt von Hallum, mit den folgenden Worten zu begrüssen: „Trunkenbold, Trunkenbold, was hast du gesoffen!” Im Jahre 1481 war Nicolaas van Adrichem,

[1] Blok, II, IV, S. 453.

Abt von Egmond, bei einer Hochzeitsfeier in Veere: dieser hochwürdige Prälat trank sich da zu Tode. Das sind nur einige Beispiele. Wer Näheres wissen will, den verweise ich an die unten angegebenen Quellen [1]. Mit ihrer manierierten Art zu predigen hatten sie sich bei den Gebildeten verächtlich gemacht. Erasmus von Rotterdam, der bis zu seinem fünfundzwanzigsten Jahre (1491) im Kloster gelebt, erzählt uns in seiner Laus Stultitiae: „wollen sie [die Mönche] dann über die christliche Liebe reden, so folgt eine Einleitung, bei der sie vom Nilstrom anfangen, oder soll das Geheimnis des Kreuzes der Gegenstand ihres Vortrags sein, so setzen sie mit vielem Geschick bei Bel ein, jenem Ungeheuer Babylons; wollen sie vom Fasten sprechen, so stellen sie die zwölf Zeichen des Thierkreises an die Spitze ihrer Predigt; gedenken sie den Glauben zu behandeln, so leiten sie ihre Rede mit einer Betrachtung über die Quadratur des Kreises ein [2]." Hören wir, was Erasmus erst vom Kloster Steyn, wo er von 1486 bis 1491 wohnte, erzählt, und ziehen wir dabei in Betracht, dass Steyn sich noch am meisten auf seine Bestimmung besonnen hatte: „Ich erinnere mich der Art der Gespräche, die wir zu führen gewohnt waren; sie waren so kühl, so bedeutungslos, so weit entfernt vom Geiste des Christentums; unserer Trinkgelage, so wenig geistlich; kurz und gut unserer ganzen Lebensweise, von der ich nicht weiss, was Gutes daran bleibt, wenn man für die sogenannten Zeremonien eine Ausnahme macht [3]."

„Aus den Klosterchroniken Frieslands ergibt sich, dass die Weltgeistlichkeit der klösterlichen in liederlichem Lebenswandel nichts nachgab. Die Beutelschneiderei, die sich

---

[1]) W. Moll, Kerkgeschiedenis van Nederland vóór de Hervorming, Utrecht, 1864—71, II, 4, S. 136 ff.

[2]) Erasmus von Rotterdam, S. 112, 113, ff.

[3]) Blok, II, IV, S. 456.

die Pfarrer zu schulden kommen liessen; das unkeusche Leben, das sie überall mit ihren „Concubinae" führten; die zur Gewohnheit gewordene Zecherei; der Mangel an Bildung; die Habgier, die ihnen von allen Seiten vorgeworfen wurde; das alles wird durch soviele Belege konstatiert, dass niemand an der tiefen Verdorbenheit der niederländischen Geistlichkeit zu Ende des XV und zu Anfang des XVI Jahrhunderts zweifeln kann." So schreibt Hollands bedeutendster Historiker P. J. Blok [1]). „Sie rauften wie Ritter, anstatt das Evangelium zu verkündigen wie Geistliche. Sie pflegten ihr Haar und ihre Pferde, ihre Bücher aber warfen sie von sich. Sie schämten sich nicht mit weiblicher Spielerei die Finger mit Ringen zu überladen. Würfelspiel und Trinkgelage bis tief in die Nacht galten ihnen der begehrlichste Ruhm [2])."

Und die burgundischen Bischöfe gingen zu sehr in weltlichen Dingen auf, um über die Notwendigkeit eines kräftigen Eingreifens ernstlich nachzudenken [3]).

Die letzten glaubensinnigen Mystiker: Thomas van Kempen (1471), Johannes Brugman (1473), die bedeutendsten Dichter der geistlichen Lieder waren gestorben und mit Ausnahme einiger wenigen Ordenshäuser, wie z. B. aller Karthäuser, vieler Cistercienser, und der Frauenkonvente mit Klausur, siechte das religiöse Holland elend dahin.

Da die Geistlichkeit im Allgemeinen nicht mehr der Aufgabe gewachsen war, die sie bis jetzt in Holland erfüllt hatte, machte das Volk sich immer mehr von ihr los [4]). Derselbe Drang nach Freiheit, der sich auf politischem

---

[1]) Blok, II, IV, S. 457. Vergl. De Hoop Scheffer, Geschiedenis van de Kerkhervorming, Amsterdam, 1873, S. 11, ff., Erasmus, Das Lob der Thorheit.

[2]) Blok, II, IV, S. 457. Cornelius Aurelius bij Burmannus, Hadrianus VI, S. 282.

[3]) Blok, II, IV, S. 457.

[4]) Kalff (II, S. 138 ff.) zitiert mehrere Beispiele dieser Gesinnung aus der damaligen Literatur.

und sozialem Gebiet geltend gemacht hatte, zeigte sich endlich auch auf religiösem Gebiet.

In diesen tieftraurigen Zeiten lebte und wirkte Geertgen tot Sint Jans. Er war aber einer der Wenigen, die vielleicht dank ihrer Erziehung mit ihrem mystischen Glauben noch der früheren Zeit angehören. Gleichzeitig mit Bertha Jacobs (1427—1514), Dirk Coelde van Munster (1435—1515) und Willem van Amersfoort (gestorben etwa um 1490) [1], erscheint sein Auftreten wie eine letzte Manifestation der mittelalterlichen Mystik. Obwohl er sich damals gerade in den Jahren der Entwicklung befand, wo das äussere Leben gewöhnlich eindruckslos vorüberrauscht, weil die Natur alle Kräfte zum inneren Wachstum benötigt, äusserte sich doch in ihm etwas von der tiefen Erregung dieser gewaltigen Übergangszeit, die man mit zwei Worten charakterisieren kann: Individualität und Freiheit. Hier ist nicht der Ort, eingehender darüber zu sprechen: bei der Behandlung der einzelnen Bilder werde ich darauf zurückkommen.

---

[1]) J. A. N. Knuttel, Het geestelijk Lied, Rotterdam, 1906, S. 45, 46.

GEERTGENS WERKE IM ALLGEMEINEN

So verschieden die Ansichten über die Zeit von Geertgens Tätigkeit sind, ebenso widerspruchsvoll sind die Angaben über die ihm und seiner Schule angehörenden Werke. Es wäre zwecklos, die verschiedenen Zuweisungen aufzuzählen und kritisch zu würdigen; ich beschränke mich deshalb auf die dem Stande der heutigen Wissenschaft entsprechenden Versuche, das Problem Geertgen zu lösen, näher zu beleuchten. Die drei deutschen Kunstgelehrten, die über Geertgen tot Sint Jans Neues und Persönliches veröffentlicht haben, sind Franz Dülberg, Max J. Friedländer und Karl Voll [1]. Trotzdem ich die Studie von E. Durand-Gréville [2] im Grossen und Ganzen für eine Wiederholung von all dem halte, was Friedländer besser und ohne Wortgepränge gesagt hat, will ich seine Angaben vergleichsweise heranziehen, da seine Arbeit einen ersten, obschon völlig verunglückten Versuch bedeutet, die Werke Geertgens in chronologischer Reihenfolge zu ordnen.

Die echten Bilder nach E. Durand-Gréville:	Als echt anerkannt von:
Diptychon: hl. Anna selbdritt, Braunschweig.	Friedländer.
Triptychon, Prag.	Dülberg, Friedländer u. Voll.

[1]) Dülberg, Die Leydener Malerschule; Friedländer, Jahrbuch, 1903, XXIV; Voll, Die altniederländische Malerei.

[2]) Durand-Gréville, La Revue de l'art, 1904, XVI.

Die echten Bilder nach E. Durand-Gréville:	Als echt anerkannt von:
Stammbaum Jesse, Stroganoff Rom.	
Hl. Sippebild, Amsterdam.	Dülberg, Friedländer und Voll.
Dreikönigsbild, Amsterdam.	(Dülberg und Friedländer offenbar nicht bekannt. Voll schweigt darüber.)
Johannes der Täufer, Berlin.	Dülberg und Friedländer, (Voll zweifelt).
Auferweckung des Lazarus, Paris.	(Dülberg schweigt darüber), Friedländer und Voll.
Madonna, Mailand.	Friedländer.
Christnacht, Kaufmann, Berlin.	(Dülberg schweigt darüber), Friedländer und Voll.
Wiener Tafeln.	Dülberg, Friedländer und Voll.
Christus im Grabe, Utrecht.	Friedländer.
Hl. Lucia, Amsterdam.	

Es ist nun zunächst meine Aufgabe, die von mir als echt erkannten Bilder aufzuzählen, um dann meine Zuweisung bei der Besprechung jedes einzelnen Bildes näher zu begründen. In einem Punkte glaube ich Stellung nehmen zu müssen gegen G. F. Waagen [1]), Wilh. Bode [2]), Fr. Dülberg, Max J. Friedländer, Karl Voll, und andere; es betrifft die Echtheit des Dreikönigsbildes im Prager Rudolphinum. Es war mir eine gewisse Genugtuung, als ich zufällig

[1]) G. F. Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Stuttgart, 1862.

[2]) Wilh. Bode, Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, Braunschweig, 1883, S. 6, Note.

entdeckte, dass ich in der Ablehnung dieses Bildes nicht allein stehe. In der Beschreibung der Albert Figdor'schen Sammlung in Wien von Theod. von Frimmel fand ich die überraschende Bemerkung [1]; „Die Zuschreibung [an Geertgen tot Sint Jans] im Prager Rodolphinum halte ich für einen Missgriff." Obgleich ich nicht die Absicht hatte, Geertgens Schule in meine Untersuchung zu ziehen, glaube ich doch am Schlusse dieser Abhandlung das erwähnte Werk eingehender besprechen zu müssen.

Die echten Bilder Geertgens sind nach meinem Dafürhalten:

I. Das Architekturbild der Bavokirche. Grosse Kirche zu Harlem.

II. Das hl. Sippebild. Rijksmuseum, Amsterdam.

III. Die Auferweckung des Lazarus. Louvre, Paris.

IV. Die Christnacht. Kaufmann, Berlin.

V. Die Reliquien-Legende des hl. Johannes des Täufers. Wien.

VI. Die Beweinung Christi. Wien.

VII. Der hl. Johannes der Täufer. Berlin.

Diese chronologische Aufeinanderfolge gründet sich auf die Entwicklungsgeschichte des Meisters, wie sie sich mir bei der Untersuchung der Darstellungsformen ergeben hat.

Zwei gesicherte Werke Geertgens sind uns verloren:

1. Die Mitteltafel des Johanniter Hochaltars mit der Kreuzigung.

2. Der linke Flügel desselben Altars, auf der Aussenseite wahrscheinlich mit Darstellungen aus dem Leben und von dem Tode des hl. Johannes des Täufers, und auf der Innenseite eine Kreuztragung. Beide Bilder sind nach Carel van Mander während des Bildersturmes oder während der Belagerung Harlems vernichtet worden.

---

[1]) Von Frimmel, Kleine Galeriestudien, Neue Folge, Lfg. IV S. 14, Note.

Einige Bilder Geertgens, die nach Carel van Mander bei den Ordensgeistlichen ausserhalb Harlems waren, sind wohl ebenfalls zu Grunde gegangen. Dasselbe Schicksal teilen die Bilder des Meisters, die sich ehemals im Besitz des Kardinals Grimani befanden: vorausgesetzt, dass der Anonimo Morelliano unter dem Malernamen „Girardo de Hollando" nicht Gerard David, sondern unseren Geertgen tot Sint Jans gemeint hat. Dies ist fraglich, aber nicht unmöglich, denn Grimani besass auch Bilder von Geertgens Lehrmeister Albrecht van Ouwater: „molte tavolette de paesi per la maggior parte de mano de Alberto de Olanda [1]." Die Wahrscheinlichkeit verstärkt sich, wenn wir wahrnehmen, dass beide „de Olanda" bezeichnet werden. Erwähnen will ich, der Vollständigkeit wegen, auch noch: „un petit tableau de Gérard (Gerritje) Jans, ovale, avec un cadre double, taxé de 25 flor.," das im Jahre 1634 auf einer Verlosungsliste von Corn. Kittesteyn unter N⁰ 17 verzeichnet wurde [2].

---

[1]) Der Anonimo Morelliano Marcaton Michiel's Notizia d'Opere del disegno. — Text und Uebersetzung von Theodor von Frimmel, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, Wien 1888, S. 102.

[2]) A. van der Willigen Pz. S. 14.

Architekturbild der Bavokirche.

DAS ARCHITEKTURBILD DER BAVOKIRCHE

Das sich noch in der grossen Kirche zu Harlem befindliche Bild hat eine sehr eigentümliche Form. Es ist 225 cm breit, 98 cm hoch. Aber oben in der Mitte ist noch ein 75 cm breites und 55 cm hohes Stück angefügt, sodass die ganze Höhe 153 cm beträgt.

Das Bild ist sehr schlecht erhalten. Es erweckt den Eindruck, als ob man es im Lauf der Jahrhunderte von Zeit zu Zeit zur Restauration dem einen oder anderen Zimmermaler überlassen hätte, der nichts Besseres zu tun wusste, als über grosse Flächen des Bildes hinwegzuschmieren. Das Bild würde einen ganz anderen Eindruck machen, wenn es von einem sachverständigen Restaurator ordentlich gereinigt würde.

Es wäre interessant zu wissen, was alles mit dem Bild vorgegangen, denn eine besondere Geschichte muss dasselbe unbedingt gehabt haben, dafür spricht schon die ganz eigenartige Form, die es entweder seiner ursprünglichen Bestimmung verdankt, oder einer späteren, nur teilweise vorgenommenen Erneuerung, vielleicht einer Hinzufügung der oberen Hälfte; oder einer Verstümmelung in der Reformationszeit. Das letzte halte ich für das Wahrscheinlichste, weil der Hintergrund viel dicker übermalt ist, als die Kirche selbst, und zwar dermassen, dass alle Luftlagen vollständig verschwunden sind. Auf diesem Hintergrunde (in den beiden oberen ausgesägten Ecken?) hatte der Meister vielleicht katholische Symbole abgebildet.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass wir das Bild vor uns

haben, von dem Carel van Mander sagt [1]: „Noch ist von ihm in der grossen Kirche zu Harlem, auf der Südseite, eine sehr kräftig und schön ausgeführte Ansicht dieser Kirche." Seit Menschengedenken hat es immer da gehangen.

Es stellt die Südansicht der Kirche in ihrem ursprünglichen Zustand dar. Näheres darüber findet man in der Studie von J. J. Graaff [2]. Die Farben der Mauer sind ein graues Gelbbraun, das Dach ist blaugrau, jetzt nach dem Grün hinstrebend, weil das Ultramarinblau, das Geertgen verwendete, krank geworden. Der Himmel ist von blaugrünem Grau, der Boden gelblich. Obgleich die perspektivischen Kenntnisse des Meisters sehr bedeutend hervortreten, macht das Bild doch einen langweiligen und nichtssagenden Eindruck. Die kleinliche, fast mit Zirkel und Lineal ausgerechnete Konstruktion beweist, dass es eine Jugendarbeit ist, und mehr Zeichenstudie als Gemälde, aus der Zeit, da Geertgen zu malen begann und sich noch nicht an Figürliches wagte.

Für die Aufgabe, deren Lösung ich mit dieser Arbeit anstrebe, hat diese Tafel nur insofern Bedeutung, als wir in derselben das älteste Architekturbild besitzen, und hiermit einen schlagenden Beweis für Geertgens ausserordentliche Vielseitigkeit. Ich werde besonders deshalb nicht länger dabei verweilen, weil das Werk im Lauf der Zeit dermassen misshandelt worden ist, dass wir von dem ursprünglichen Aussehen uns auch nur einen schwachen Begriff zu machen kaum imstande sind.

---

[1]) Floerke, I, S. 71.

[2]) J. J. Graaff, Bijdragen voor de Geschiedenis van het Bisdom Haarlem, Haarlem 1876, IV.



HL. Sippebild.

DAS HL. SIPPEBILD

Rijksmuseum, N⁰ 950, Amsterdam. Eichenholz. Hoch 137.5 cm, breit 105 cm [1]). Die Höhe der grössten sitzenden Figur auf dem Vordergrund beträgt 60 cm. Das Gemälde stammt aus der Sammlung von Gerrit van der Pot van Groeneveld, und wurde auf der Auktion vom 6. Juni 1808 in Rotterdam für das „Groot Koninklijk Museum," später das „Rijksmuseum," um den Preis von 210 Gulden angekauft [2]).

Im Katalog des Reichsmuseums ist das Gemälde noch immer unter dem Titel: Allegorie auf das Sühnopfer des Neuen Bundes verzeichnet, obgleich schon längst nachgewiesen wurde, wie unrichtig diese Bezeichnung ist. Höchst wahrscheinlich verdanken wir dieselbe der oberflächlichen Besprechung von van Nijmegen, Muys und van Leen. Später wurde sie durch den sich sonst mehr auf eigene Einsicht als auf die Tradition stützenden, sehr kunstverständigen J. A. Alberdingk Thijm festgelegt [3]). Max J. Friedländer [4]),

---

[1]) Franz Dülberg (S. 31) und Hans Floerke (I, S. 413, Note 74*a*) bezeichnen das Mass unrichtig und zwar: 185 × 104 cm. Wahrscheinlich verliessen sie sich dabei auf einen veralteten Katalog, worin das Bild unter N⁰ 382 verzeichnet war.

[2]) Vergl. J. A. Alberdingk Thijm, Het zoenoffer des Nieuwen Verbonds. Schilderstuk van een onbekenden XVen eeuwschen Meester, in: C. Ed. Taurel, De christelijke kunst in Holland en Vlaanderen van de Gebr. van Eyck, 1881, I, S. 21. — Welches Schicksal dem hl. Sippebilde früher widerfuhr, konnte ich nicht erforschen.

[3]) J. A. Alberdingk Thijm, S. 21, 22.

[4]) Friedländer, Jahrbuch, XXIV, S. 67.

E. Durand-Gréville [1]), Walter Cohen [2]) und Karl Voll [3]) bezeichnen es als das hl. Sippebild, oder das Repräsentationsbild mit der hl. Sippe, eine Deutung, die zweifellos mehr den eigentlichen Kern der Darstellung trifft.

Die Szene ist in das Mittelschiff einer dreischiffigen Kollegialkirche (man sieht durch die Tür des Chorabschlusses die Chorbänke) verlegt. Welchem Stil gehört die Kirche an? Nach der ganzen Bauart zu schliessen, besonders nach den eigenartigen rot-, grün-, und schwarzmarmorenen Säulen mit ihren aparten Basementen und Kapitälen, die teils vasenförmig und wie aus Messing gebildet sind, teils aus weissem Stein mit plastischen Reliefs [4]); ferner nach Architekturformen des Chorabschlusses mit dem Flamboyantmotiv in der Mitte, das Franz Dülberg [5]) irrtümlich für den Baum des Lebens hielt, und mit den Eselsrückenbogen über den zu beiden Seiten des Altars sich befindlichen Türen; nach diesen Kennzeichen glaube ich, dass die dargestellte Kirche spätgotischen Charakters ist, nur mit dem fremdartigen Gepräge, zu dem sich die Spätgotik in Holland ausgebildet hatte.

Die zwei Seitenschiffe sind nicht wie der Chor und das Hauptschiff mit einem Kreuzgewölbe überdeckt, sondern mit einer Balkendecke. Ich vermute, dass wir es hier mit einer Art Nonnenempore zu tun haben [6]).

Der verhältnismässig langgestreckte Chor, dessen zwei-

---

[1]) Durand-Gréville, S. 377, 378.

[2]) Walter Cohen, Studien zu Quinten Metsys, Bonn, 1904, S. 47.

[3]) Voll, S. 232.

[4]) Ich konnte nicht genau unterscheiden, was die Reliefs vorstellen. Nur die Anbetung der Dreikönige, der Kindermord zu Bethlehem, der Einzug Christi in Jerusalem, die Austreibung der Wechsler aus dem Tempel (?) sind wiederzuerkennen. J. A. Alberdingk Thijm glaubt auch noch die Lilie von Frankreich zu sehen (??).

[5]) Dülberg, S. 32.

[6]) Viollet le Duc: Dictionnaire de l'Architecture, i. v.

mal fünf Traveen ebenso breit sind, wie die Joche vom Mittelschiff, endigt in eine dreiseitige Altarnische; als Abschlusswand des Chors dient ein bis auf ein Drittel der Höhe reichender graubrauner Lettner, oben mit neun Kerzenbehältern versehen.

Vor dem Chorabschluss mit Basreliefs von dem Sündenfall und der Austreibung vom Paradies, steht ein Laienaltar, dessen Mittelteil merkwürdigerweise vollständig mit einer vergoldeten Bildergruppe ausgefüllt ist. Der Katalog von 1870 deutete sie noch als die Enthauptung Johannes des Täufers, aber später erkannte man sie als eine Darstellung vom Opfer Abrahams. Neben der Bildergruppe machen sich ein paar hübsche gotische, oben und unten verzinnte Leuchter bemerkbar.

Der Boden der Kirche ist mit schwarzen und weissen Fliessen bedeckt.

Das ganze Interieur macht einen etwas fremdartigen Eindruck, der noch verstärkt wird durch die zwei eigentümlichen, an ihrer Aussenseite mit Messingsäulchen flankierten Eingänge an der östlichen Wand des Nordschiffes, durch die hindurch ein paar echt-holländische Treppengiebelchen, einige Bäume und eine Grasflur sich erkennen lassen. Es wäre interessant zu wissen, welche Kirche Geertgen im Auge hatte, denn es scheint mir sehr unwahrscheinlich, dass er völlig aus der Phantasie geschöpft hat [1]).

In diese Architektur sind die Figuren hineinkomponiert.

Den bevorzugtesten Platz auf dem Bilde, ungefähr in der Mitte, mit dem Rücken gegen den Chorabschluss, nimmt die Madonna ein. Sie sitzt genau in derselben unnatürlichen Weise, wie alle Frauen des hl. Sippebildes. Sie hat ein ovales Nonnengesichtchen, keusche, niedergeschlagene

---

[1]) Meine Versuche, das Vorbild nachzuweisen, blieben leider bis jetzt ergebnislos.

Augen, blonde, in der Mitte gescheitelte und steif über die Schultern niederfallende Haare. Sie ist in ein weites, schwarzes, mit Perlenreihen besetztes Gewand gekleidet. Auf dem Schoss hält sie das Jesuskind, dessen Gesichtchen ebenfalls uns zugewendet ist, mit ihren zarten Händen fest an sich gedrückt. Zur Rechten sitzt die heilige Anna, meines Erachtens wohl die feinste Figur des ganzen Bildes. Auf ihren Knieen liegt ein aufgeschlagenes Buch. Ihre Brille dient als Buchzeichen. Während die Finger der Linken gedankenlos mit den Blättern spielen (eine sehr feine psychologische Beobachtung) und die Rechte, in die Enden des spinnwebfeinen, tüllartigen Gürtels verwirrt, schlaff in ihrem Schoss ruht, scheint sie still versunken in süsse Beschaulichkeit. Worüber sie träumt, ist leicht zu ahnen. In der Hand hält sie einen Apfel, den sie aus dem danebenstehenden Körbchen genommen hat . . . . . das Symbol des Sündenfalles. Das Ueberirdische, das Mystische in ihrer Erscheinung wird noch erhöht durch den weissen Schleier (guimple), der das leicht geneigte Gesicht zart umrahmt und gegen das satte Rot ihres Kleides und das warme Dunkelgrün ihres Mantels herrlich kontrastiert.

Auf der anderen Seite von Maria, ebenfalls uns zugekehrt, sitzt die heilige Elisabeth. Geertgen hat sie in ein rotes Unterkleid, von dem man nur die Aermel sieht, und in ein schwarzsamtenes Mäntelchen mit goldenen Fransen und grauen Pelzkragen gekleidet. Ueber den Knieen hängt, vermute ich, ein in Falten von den Schultern herabgefallener Mantel. Sie hat denselben weichen Gesichtstypus der anderen Frauen: hochgezogene Augenbrauen, eine lange, dünne Nase mit nur wenig Verdickung an den Nasenflügeln, einen ganz, ganz kleinen Mund, und ein ziemlich stark zurücktretendes Kinn. Die Familienähnlichkeit tritt dadurch noch mehr hervor, dass alle Frauen nach damaliger Sitte das Haar in einer gleichförmigen, reichlich mit

Edelsteinen und Golddraht gestickten, seidenen Haube versteckt trugen. Ein einziges Mal ist das Seitenhaar nicht von dem bekannten „matje" bedeckt; dadurch kommt eine kleine, um die Ohren gewundene Flechte zum Vorschein, die auch bei der en profil sitzenden Frau wahrzunehmen ist. Das Linnen um Elisabeths Hals, das nach J. A. Alberdingk Thijm [1]) „ihr bei ihren mütterlichen Pflichten dient" (sie hat eben dem kleinen Johannes die Brust gereicht) scheint mir dagegen nichts Anderes zu sein, als die Sendelbinde, mit der ihre Kopfbedeckung festgebunden, und die über die Schulter geschlagen ist, ähnlich wie bei der stehenden Frauenfigur auf der „Beweinung Christi" in Wien. Letztere trocknet damit ihre Tränen. Auf Elisabeths Knie sitzt der kleine Johannes, der soeben von seiner Mutter gestillt wurde und jetzt verlangend das Händchen ausstreckt, um mit dem Jesuskinde zu spielen. So wenigstens erkläre ich mir den Vorgang, und wie ich glaube, psychologisch einleuchtender als J. A. Alberdingk Thijm [2]), der in der Gebärde des Kindes gar den pathetischen Ausruf vernimmt: „Sehet das Lamm Gottes, das hinwegnimmt die Sünden der Welt!"

Hinter Elisabeth sind noch zwei Frauen, die eine stehend, die andere sitzend. Im Hintergrund des Gemäldes, an der Epistelseite des Altars, gewahren wir zwei Männer, einen jungen mit hellgrüner Mütze und dunkelgrünem Mantel, und einen älteren Mann mit langem, weissem Bart. Sie befinden sich im Gespräch. Auf der anderen Seite des Altars steht eine weitere Gruppe von drei Männern. J. A. Alberdingk Thijm [3]) sieht in dem grau gekleideten mit braunem Bart einen jüdischen Priester. Der Mann unterhält sich mit einem jüngeren, der mit dem Rücken uns zugekehrt steht, und

[1]) J. A. Alberdingk Thijm, S. 24, Note. 7.

[2]) J. A. Alberdingk Thijm, S. 24.

[3]) J. A. Alberdingk Thijm, S. 25.

einen Stock in der Hand hält. Ein dritter stützt sich mit dem linken Arm auf den Altar; er hört andächtig zu. Zwei weitere Hauptfiguren sind ferner der hl. Zacharias, der hinter der hl. Anna steht — er trägt langes, graues Haupthaar und ebensolchen Bart und stützt sich mit beiden Händen wie ein Alter auf einen Wanderstab, — und der hl. Joseph neben ihm, in blauschwarzem Gewand, mit rotem Mantel, sein Symbol, eine Lilie, in der linken Hand tragend.

Endlich kommen noch einige Kinderfiguren in Betracht. Ganz im Vordergrund ein Knabe, der, an eine Säule gelehnt, in der Rechten einen Knüppel trägt. Franz Dülberg behauptet von ihm: „Er blickt von ihr [der hl. Anna] weg nach dem Ausgang, wo man durch zwei Türöffnungen ins Freie sieht [1]." Vorübergehend sei bemerkt, dass das arme Kerlchen furchtbar geschielt haben müsste, denn der Kopf ist nach einer ganz anderen Richtung gewandt, und dann wäre noch anzunehmen, dass er quer durch den hl. Zacharias hätte sehen können! Eine weitere Gruppe dreier Kinder befindet sich im Mittelgrund. Eines von ihnen hält einen Kelch, in welchen das zweite aus einem kleinen Fässchen Wein giesst, während das dritte, mit einer spitzen Säge in der Hand, andächtig zusieht. Endlich finden wir noch im Hintergrund einen Knaben, dessen krumme Beine ein grosser, weisser Faltenmantel nicht zu verdecken vermag. Der Junge zündet eben die Kerzen an.

Nun stellen wir uns die Frage: was soll das Gemälde vorstellen? Wie gesagt, sehen einige darin eine Allegorie auf das Sühnopfer des Neuen Bundes, andere dagegen ein hl. Sippebild, obgleich keiner aus allen Figuren klug geworden ist. In der Feststellung der Figuren der Maria mit dem Kinde, der hl. Elisabeth mit Johannes dem Täufer, der hl. Anna, des hl. Zacharias und Joseph herrscht volle Einigkeit.

---

[1]) Dülberg, S. 32.

Aber was bedeuten die anderen Figuren? Franz Dülberg und E. Durand-Gréville [1]) haben die zwei Marien wiedererkannt, aber mit den anderen Personen wissen sie offenbar nichts anzufangen. Von den drei Kindern im Mittelgrund z. B. sagt Franz Dülberg: „Zwischen den beiden Gruppen hindurch sieht man in der Mitte des Bildes zwei Chorknaben gelagert: der eine giesst aus einem Fässchen Abendmahlswein in den Kelch, den der andere hält. Hinter beiden steht ein dritter Knabe mit einem grossen sägeartigen Messer: er beugt sich über die beiden anderen so weit vor, dass man sein Gesicht gar nicht mehr sieht. Alle drei haben hässliche Züge; ihre Handlungen und Attribute versinnbildlichen das blutige und das unblutige Opfer [2]).“ Karl Voll meint: „Im Mittelgrund der Kirche sitzen Engel, die sich mit dem Messkelche beschäftigen [3]).“ E. Durand-Gréville meint: „Selon l'habitude inaugurée avec ampleur dans l'Adoration des Mages de Prague, les arrière-plans sont peuplés de petits personnages, parmi lesquels plusieurs enfants de choeur [4])“: also nur figürliche Staffage. J. A. Alberdingk Thijm [5]) betrachtet sie auch als Messdiener und die älteren Männer sind nach seiner und Dülbergs Anschauung jüdische Priester, eine doch wohl fremdartige Zusammenstellung, selbst wenn das Gemälde wirklich eine Allegorie auf das Sühnopfer des Neuen Bundes wäre. Alfr. v. Wurzbach spricht von „noch fünf anderen Figuren [6]).“ A. Bredius allein war auf der richtigen Spur: „Auf dem Mittelgrunde sind drei Knaben, Johannes der Evangelist, Jacobus maior und Simon damit beschäftigt, Wein in einen Kelch zu

---

[1]) Dülberg, S. 31, 32. Durand-Gréville, S. 378.
[2]) Dülberg, S. 31, 32.
[3]) Voll, S. 232, 233.
[4]) Durand-Gréville, S. 377.
[5]) Alberdingk Thijm, S. 25.
[6]) Von Wurzbach, S. 571.

giessen [1])." Aber er verlor die Spur wieder, als er die Anderen zu erklären suchte: „Im Hintergrunde ein Altar mit einer Gruppe von dem Opfer Isaak's. Ein kränklich aussehender junger Mann mit roter Mütze lehnt an dem Altar. Wir dürfen darin nach Auffassung und Kostüm wohl das Selbstbildniss des Künstlers erblicken. Ganz genrehaft ist der kleine Engelknabe, der mit einem langen Lichterputzer eine Kerze auslöscht [?]. Hinter dem Altar, an dessen Seiten noch je zwei Figuren, wohl Heilige, stehen.... u.s.w."

Ich glaube, dass die Schwierigkeiten in der Erklärung des Bildes sich ziemlich einfach beseitigen lassen. Geertgen hat nichts anderes geben wollen, als eine Illustration zu dem mittelalterlichen Gedicht, in der Legenda aurea zu finden [2]):

Anna solet dici tres côcepisse marias.
Quas genuere viri: ioachim: cleophas, salomeque.
Has duxere viri. ioseph: alpheus: zebedaeus.
Prima parit christum. iacobum scda minorem.
Et ioseph iustum. peperit cum symone iudam.
Tercia maiorem iacobû, volucrêque ioannê.

Die Legende, dass die hl. Anna drei Männer hintereinander heiratete, von denen sie drei Töchter, alle mit dem Namen Maria, hatte, „gab Veranlassung," sagt Heinrich Otte, „zu den im letzten Viertel des XV und Anfang des XVI Jahrhunderts (namentlich auch als Gelegenheit zur Porträtierung der ganzen Familie der Stifter, unter dem Vorwande der Heiligen) ausserordentlich beliebten Darstellungen der heiligen Sippe, die in mehr oder minderer Vollständigkeit, die gesammte Verwandtschaft der Maria zur Anschauung bringen, in der Regel die übrigen Mütter um Maria und Anna, die mit dem Jesuskinde zu thun haben, in irgend eine Unterhaltung geschart, die Männer hinter ihnen stehend, zusehend, die

---

[1]) Bredius, S. 91.
[2]) Legēda sancto que Lombardica, etc. 1490. CXXVI.

Kinder meist schon mit ihren späteren Heiligenattributen im Vordergrunde spielend [1])." Wir erkennen also in dem Jungen mit der Keule Judas Thaddäus, in dem sogenannten Chorknaben mit der spitzzulaufenden Säge Simon, in dem Kind mit dem Kelch Johannes den Evangelisten, in jenem mit dem grossen, grauen Mantel Jacobus maior (er wird immer im Pilgerkleide abgebildet), und der Knabe, der die Kerzen anzündet, wird dann wohl Jacobus minor sein müssen. Geertgen hat wahrscheinlich seine Symbole: einen Geigenbogen oder eine blosse Keule, einem Walkerbaum ähnlich, nicht gekannt, und hat auf seine eigenartige Weise, von der uns später noch mehrere launige, selbst bizarre Beispiele begegnen werden, dem Knaben eine charakteristische Beschäftigung zugeteilt. Oder ist vielleicht diese Figur irgend einer dramatischen Aufführung entnommen? Die Anzahl der Männer und Frauen stimmt im Uebrigen ganz genau mit den Personen, auf welche das Gedicht hinweist. Unter den Kindern fehlt nur Joseph iustus.

Sehr schade ist es, dass das einzige Gemälde, das das Rijksmuseum zu Amsterdam von Geertgen tot Sint Jans hat, so schlecht erhalten ist. Es ist besonders in den unteren Partien roh übermalt und sichtlich niemals gründlich gereinigt worden. Das ungemein schmutzige Aussehen des Bildes hat man offenbar durch dickes Ueberschmieren mit Firniss wieder gut machen wollen. Fast zu gewagt scheint es mir deshalb, über die Technik in Geertgens frühester Zeit etwas Zuverlässiges zu sagen. Ich vermute, dass auf das Eichenholz Leinwand geklebt ist, und dass Geertgen seine Malerei auf einen crêmefarbenen oder grauen Leimgrund aufgesetzt hat. Sie hat einen sehr starken gelblichen Gesamtton. Ich glaube jedoch eher, dass dieser von dem

---

[2]) Heinrich Otte, Handbuch der Kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters, Leipzig, 1883, I, S. 557.

Gelbocker-Firniss herrührt, als dass Geertgen seine Farben auf einen gelblichen Ton gestimmt hätte. Im Allgemeinen ist die Malweise noch weich, die Faltenwürfe sind etwas kräftiger gepinselt; die Gesichter ziemlich flach ohne aufgesetzte Lichter, die Gesichtsfarbe rosa (weissgelbe Untermalung mit Schellack lasiert); den Schatten sucht er durch wiederholtes Auftragen von Lasur wiederzugeben. Die meist hellblonden Haare sind ziemlich glatt, und haben einen einheitlichen Ton. Die Lichter wurden mit einer hellblauen Nuance der Grundfarben gegeben. In die weissen Drapierungen mischt er etwas Blau. Wie verhält sich nun das Licht? Setzen wir voraus, die Kirche sei orientiert, so ist es ein diffuses Mittagslicht. Wie uns die kleinen Schlagschatten auf dem Boden zeigen, ist die Lichtbehandlung entsprechend dem Lichteinfall folgerichtig durchgeführt. Der Himmel, den uns der Durchblick durch die Fenster und die Türöffnung zeigt, steht aber nicht im richtigen Lichtverhältnis mit dem Uebrigen.

Es ist unzweifelhaft, dass Geertgen das Bild in seiner Anfängerzeit gemalt hat. Die Figuren sind noch steif und unbeholfen, die Anatomie ist noch fehlerhaft: beobachten wir nur, wie die gedrechselten Köpfe am Rumpf befestigt sind, und wie die wenig ausführlich gezeichneten Hände an den Armen sitzen. Nicht weniger unsicher und unfertig ist die Drapierung, er konnte noch keinen Körper konstruieren unter der erdrückenden Gewalt der kostbaren Stoffmassen. Auch die Perspektive ist noch schülerhaft: die Achitekturbehandlung ist zwar vorzüglich (obgleich der Fluchtpunkt ein bischen hoch angenommen ist), aber das war leicht zu berechnen und zu konstruieren. So bald er auf eigene Schätzung angewiesen ist, geht er fehl: die Kindergruppe in der Mitte ist viel zu klein, und auch die Figuren des Hintergrundes stimmen perspektivisch nicht mit den Figuren des Vordergrundes.

Auf den ersten Blick erkennen wir den unmittelbaren Einfluss von Albrecht van Ouwater[1]). Geertgen wird das Bild wohl noch im Atelier seines Lehrmeisters selbst gemalt haben. Dass er als Ort der Handlung eine Kirche wählt, wie Albrecht van Ouwater bei seiner Auferweckung des Lazarus des Berliner Museums, beweist nichts. Der Grund dieser Milieuwahl ist wohl zu suchen in der damaligen Sitte: die neutestamentlichen Szenen in der Kirche entweder dramatisch oder als lebende Bilder darzustellen. Einige Beispiele, angeführt von G. Kalff[2]), bestätigen diese Hypothese.

Bei Maria-Verkündigung stellten sich ein paar Chorknaben, oder ein Chorknabe und ein junges Mädchen vor den Altar: er als Engel Gabriel, sie als Maria; eine Taube, von der Decke niederhängend, versinnbildlichte den hl. Geist. Der Text des Evangeliums wurde abwechselnd von dem Knaben und dem Mädchen gesungen; die Taube wurde dann heruntergelassen und schwebte bis nach dem Agnus Dei über ihrem Kopfe. An Maria-Lichtmess wurde die Begegnung der hl. Jungfrau mit Simeon dargestellt und das Kind geopfert.

---

[1]) Wilhelm Bode, Die Auferweckung des Lazarus von Albrecht Ouwater, Jahrbuch der Königl. preussischen Kunstsammlungen, Berlin, 1890, XI, S. 40.

[2]) G. Kalff, II, S. 11—13. W. Moll, II, 3, S. 208 ff.

E. Wilken: Geschichte der geistlichen Spiele in Deutschland, S. 18, 31, 195, 211—212.

Annales du Comité flamand de France. 1853. S. 120 ff., 1854—55. S. 70 ff.

Bijdragen voor de geschiedenis van het Bisdom Haarlem. Dl. XXVIII. Afl. 3.

Archief voor de geschiedenis van het Aartsbisdom Utrecht. Utrecht III. 109 ff.

G. Kalff: Tijdschrift voor Nederlandsche Taal en Letterkunde, XXII, S. 308 ff.

Creuzenach: Geschichte des neueren Dramas I.

Ulenspieghel. Antwerpen. 1512. Hoofdst.: Hoe Ulespieghel te Buddenstede coster wert. Herdruk van Martinus Nijhoff. 's-Gravenhage 1898.

Besonders das Leben Jesu, seine Geburt, sein Leiden und Sterben, gaben manche Veranlassung zu dramatischen Aufführungen. Die Geburt Christi wurde dargestellt, entweder nur durch lebende Bilder: die Eltern und die Hirten in frommer Andacht versunken um die Krippe geschart; oder in Wechselgesängen zwischen Maria und Joseph, dem Engel und den Hirten. Ein glänzender, beweglicher Stern zeigte den Dreikönigen den Weg durch das Kirchengebäude, das hier die Welt symbolisierte, zu der Wiege des Christkindes. Am Palmsonntag erbaute man sich an dem feierlichen Einzug in Jerusalem: das Christusbild auf einem hölzernen Esel eröffnete die Prozession. Bekannt sind die liturgischen Zeremonien mit ihrem ausgeprägt dramatischen Charakter in der Charwoche.

Zu Ostern näherten sich drei Geistliche, die die trauernden Frauen darstellten, dem Grab des Herrn, an dem ein vierter, als Engel, Wache hielt: „Wen suchet ihr hier, Christusverehrer?" frug der Engel. „Jesus von Nazareth, o Himmelsbewohner!" war die Antwort. „Er ist nicht hier," fuhr der Engel weiter; „er ist auferstanden, wie er geweissagt. Zieht hin, und verbreitet die Kunde seiner Auferstehung!"

In der „Alten Kirche" zu Amsterdam wurde sogar Christi Höllenfahrt anschaulich vorgeführt. Der Pfarrer trat mit dem Kreuze, von der Schola Cantorum und einer Menge Gläubiger begleitet durch die Turmtüre nach aussen. Zweimal zog die Prozession um die Kirche herum. Wieder vor der Türe angelangt, fand er sie verschlossen. Hinter der Türe, die jetzt die Pforte der Hölle symbolisierte, standen als Teufel verkleidete Knaben mit Steinen in den Händen. „Öffnet euere Pforten, ihr Fürsten," sang der Priester, „der König der Herrlichkeit will eintreten." — „Wer ist der König der Herrlichkeit?" riefen die Teufel und warfen unter ohrenzerreissendem Geschrei die Steine gegen die Tür. Hatte der Pfarrer zum dritten Mal den Umzug um die Kirche

vollendet, stiess er mit dem Kreuz die Türe auf; die Teufel flüchteten und die Prozession zog hinein. An Christi Himmelfahrt wurde das Kreuz wirklich bis an's Gewölbe der Kirche emporgezogen.

Obgleich es nicht nachweisbar ist, dass man damals bei dem Feste der hl. Anna, in der Kirche auch die hl. Sippe als lebende Bilder aufgeführt hat, glaube ich doch, dass die Darstellung dieser hl. Gesellschaft in einer Kirche von einer derartigen Aufführung herrührt. Besonders da wir wissen, dass im XV Jahrhundert die Geschichte der hl. Joachim und Anna sehr, sehr häufig der Stoff von Mysterienspielen war, wovon leider nur der Titel zu uns gedrungen ist [1]), und dass die Mysterienspiele bis 1541 meistens in den Kirchen aufgeführt wurden [2]).

Wie gesagt, ist also die Verlegung dieser Szene in eine Kirche kein Beweis für den direkten Einfluss von Albrecht van Ouwater. Aber in der Ausführung der Architektur des hl. Sippebildes zeigt sich eine merkwürdige Uebereinstimmung mit der Berliner Auferweckung des Lazarus. Die schlanken, marmornen Säulen mit hohen Basementen, die eigentümlichen Reliefkapitäle, das mangelhafte Verhältnis der einzelnen Bauglieder und das Missverhältnis der Figuren zur Architektur erinnert uns stark an Albrecht van Ouwater.

Ueber die Echtheit dieses Gemäldes herrscht kein Zweifel mehr. Van Nijmegen, Muys und van Leen haben es freilich dem Jan van Eyck zugeschrieben [3]). J. A. Alberdingk Thijm liess sich durch W. Burger (Thoré), der es „une misérable copie de je ne sais quelle misérable peinture" fand, nicht irreführen und schrieb es einem unbekannten holländischen Meister des XV Jahrhunderts zu, bis man

---

[1]) G. Kalff, Letterkunde, II, S. 308.
[2]) G. Kalff, Letterkunde, II, S. 302.
[3]) J. A. Alberdingk Thijm, I, S. 21.

endlich Geertgen darin erkannte. Seitdem wurde die Echtheit nicht mehr bezweifelt.

Bei genauer Betrachtung finden wir dann auch im hl. Sippebild den ganzen Geertgen von später wieder. Zwar ist es noch ein unruhiges Tasten nach etwas Unbestimmtem, das seine junge Seele ahnt; zwar ist es noch ein unermüdliches Suchen und Suchen eines Künstlers, der sich selbst und folglich seinen Stil noch nicht gefunden hat; aber doch ahnt man schon in den kaum aufgeblühten Knospen, die das hl. Sippebild zeigt, die Herrlichkeit, welche die Blumen einer reiferen Kunst entfalten werden. Seine Methode von Baumschlagbehandlung wird er nicht mehr aufgeben; seine diagonale Linienführung, die hier noch so unruhig wirkt, wird er, bis er die erstaunliche Vollkommenheit der Beweinung Christi erreicht hat, allmählig ausprägen; die Art und Weise, wie die drei Männer auf der einen Seite und die zwei auf der anderen Seite des Altars zusammen plaudern, und in der Komposition des Ganzen eine ziemlich abgeschlossene Gruppe für sich bilden, lässt schon ahnen, wie sich sein Talent für das Genrehafte zu der wunderbaren, sogar im XVII Jahrhundert nicht oft übertroffenenen Feinheit von den drei Männern rechts auf seiner Auferweckung des Lazarus im Louvre entwickeln wird.

Auch merken wir schon hier, welch feines Gefühl Geertgen für das psychologische Moment hat. Sehen wir z. B., wie ungeniert die drei Bengel sich auf den Boden gesetzt haben; sie kümmern sich gar nicht darum, dass sie sich in so heiliger Gesellschaft und an einem so heiligen Ort befinden. Im Gegenteil: wie richtige Kinder sind sie ganz vertieft in ihr Spiel, und weiter existiert gar nichts für sie. Wie fein hat Geertgen wieder den Judas Thaddäus charakterisiert, der sich schon so alt und klug dünkt. Er kann sich nicht mehr vergnügen mit dem kindischen Spiel dieser drei Kleinen. Darum hat er die Gesellschaft der Aelteren

aufgesucht, obgleich er sich da nur langweilt. Diese Langeweile hat Geertgen in Judas Stellung fein wiedergegeben. Er lehnt mit gespreizten Beinen lässig an einer Säule, den Kopf nach einer anderen Richtung gewandt. Wie fein beobachtet ist wieder der hl. Joachim, der Aelteste der ganzen Gesellschaft. Er hat schon soviel erlebt, soviel durchgekämpft. Wie müde vom Leben stützt er sich mit beiden Händen, wie Greise zu tun pflegen, auf seinen Wanderstab. Von der hl. Anna habe ich schon gesprochen. Bestätigen auch diese realistischen Züge nicht die Vermutung, Geertgen habe diese ganze Szene irgendeiner Aufführung entnommen? Erst wenn wir sein hl. Sippebild mit denen der Südniederländer und der deutschen Schulen vergleichen, finden wir in dem Aufbau und in der Gruppierung das unverkennbar Bühnenartige [1].

Das hl. Sippebild ist ganz Geertgen. Wir werden das Individuelle in seinen späteren Gemälden wiederholt finden, nur viel feiner, viel tiefer. Das Bild übt trotz seiner Unmenge von Fehlern und Unvollkommenheiten einen unendlichen Zauber aus. Wir dürfen natürlich nicht mit Forderungen der Vollkommenheit einer entwickelten Kunst an das XV Jahrhundert herantreten, sonst finden wir nur das Lächerliche. Es ist eine Kunst im Kindesalter. Von dieser Kunst gilt dasselbe, was G. Kalff von der damaligen Literatur sagt [2]: „Es findet sich hier Vieles, was auch moderne Leser und Hörer fesseln und reizen kann, vorausgesetzt, dass sie nicht unempfindlich sind für dasjenige, was uns auch im Kinde anzieht: das weiche Runde, zarte Linien, natürliche Grazie in Haltung und Gebaren, ein leicht trippelnder Gang, eine reizende Unbeholfenheit in seinem Tun." Wer sich in das

---

[1]) Vergl. z. B. das hl. Sippebild im Aartsbisschoppelijk Museum zu Utrecht, das hl. Sippebild M. Kreniss in der Pfarrkirche zu Höhenstadt (Philipp Maria Halm, Stephan Rottaler, ein Bildhauer der Frührenaissance in Altbayern, München, 1908, S. 86) u.s.w., u.s.w.

[2]) G. Kalff, Letterkunde, S. 36.

Gefühlsleben dieser Zeit versetzen kann, wird im hl. Sippebilde trotz all seiner Fehler die Offenbarung einer prächtigen, naiven, frischen Kinderseele finden. Geertgen war ein richtiges Kind und blieb es für sein ganzes Leben. Wie ein Kind hat er seine Heiligen gesehen, und wie ein Kind hat er die Würde und die Vornehmheit dieser frommen Gesellschaft auszudrücken versucht durch die grösstmögliche Feierlichkeit, die selbstverständlich wegen Mangel an technischer Uebung in eine fast komische Steifheit ausarten musste. Wenn Kinder Prinz und Prinzessin spielen, dann werden die Schritte umso steifer und abgemessener, die Geberden umso hölzerner und automatischer, die Gesichtszüge umso straffer und strammer, je vornehmer die Rolle ist, die repräsentiert werden soll. Geertgen hat es genau so gemacht [1]). Wie ein Kind nicht lange in einer Stimmung verharren kann, trotzdem die Stimmung meistens viel intensiver und aufrichtiger ist, als bei älteren Leuten, so steht Geertgen oft plötzlich von seinem naiven Beten auf, vergisst alles, alles, und hat eine unbändige Freude daran, wieder einmal zu tollen, etwas recht Bubenhaftes zu tun. In dieser Laune zeichnet er dann z. B. die Beine des kleinen Knaben, der die Kerzen anzündet, so köstlich krumm, dass wir unwillkürlich mit ihm darüber lachen müssen, obgleich das Lachen die feierliche Stille der Darstellung stört.

Natürlich hat das echt holländisch Humorvolle mitten im Ernsten, das man auch in der Literatur des XV Jahrhunderts häufig antrifft, die Menschen damals ganz anders angemutet als uns jetzt. Die naiven Teufelspossen in den geistlichen Dramen des XV Jahrhunderts [2]) würden für uns modern fühlende Menschen störend sein, ebenso wie viele

---

[1]) Auch Dirk Bouts hat das feierlich Steife, aber man fühlt, dass es bei ihm nicht mehr spontan war. Es ist etwas Maniriertes geworden. Bouts kann überhaupt nicht anders sein.

[2]) G. Kalff, Letterkunde, II, S. 345ff.

Stellen in den Predigten des berühmten Johannes Brugman. Eins der vielen Beispiele möchte ich zitieren, um das Zeitalter zu charakterisieren. In einer Predigt vor Nonnen wollte Brugman den Himmel, und gleicherzeit die Gemeinschaft zwischen Himmel und Erde vor Augen führen und tat dies folgender Weise: „Aber ihr, o Jungfrauen, wenn ihr eingegangen seid in das himmlische Schlafgemach des Bräutigams, um da süss zu ruhen und seiner süssen Minne ewiglich zu geniessen, weil ihr euch um seinetwillen überwunden habt, und ihm tanzend und singend gefolgt seid, — sehet dann ab und zu durch das Fenster hernieder, und sprechet: „Brugman, Gott schenke dir einen guten Tag" [1])."

Wie ein Kind hat Geertgen auch eine unwiderstehliche Lust an Kraftaufwand, an Bravourstücken. Man beachte nur, wie er den Bart- und Haarwuchs der Männer übertreibt, mit welch theatralischem Schwung Abraham eben im Begriff ist, seinem Sohn Isaak den Kopf abzuschlagen (Bildergruppe auf dem Laienaltar), wie erbarmungslos der Engel auf Adam und Eva losschlägt (Basrelief im Chorabschluss). Man vergleiche hiermit die nordniederländische Bildergruppe etwa aus derselben Zeit, im Rijksmuseum zu Amsterdam, wo Adam von dem Engel bei den Ohren aus dem Paradies gezogen wird [2]). Den holländischen Realismus haben beide Meister gemein, die jugendliche Uebertreibung jedoch findet man nur bei Geertgen tot Sint Jans.

Geertgen gibt sich überall einfach so, wie er ist, ohne mit seinen Tugenden kokettieren zu wollen, oder seine Fehler zu verbergen. Ich kenne keinen Künstler aus dem Ende des XV Jahrhunderts, der in jeder Hinsicht so Mensch ist, und zwar Mensch in seiner entzückendsten Erscheinungsform: Kind!

---

[1]) G. Kalff, Letterkunde, II, S. 467.

[2]) Pit, Catalogus van de Beeldhouwwerken in het Nederlandsch Museum te Amsterdam, n°. 53.

DIE AUFERWECKUNG DES LAZARUS

Im Louvre zu Paris. Eichenholz. Hoch 122 cm, breit 95 cm. Früher war das Bild in spanischem Besitz, wie Camille Benoit mitteilt [1]). Seine Vermutung, das Gemälde sei bei der Belagerung von Harlem im Jahre 1572 von einem Truppenkommandant geraubt und nach Spanien überführt worden, halte ich allerdings für wahrscheinlich. Die Auferweckung des Lazarus von Geertgens Lehrmeister Albrecht van Ouwater soll nach der Vermutung von Wilhelm Bode [2]) auf dieselbe Weise aus Holland fortgekommen sein. Später ist Geertgens Werk dann Eigentum von Jules Renouvier geworden, dem die Ehre gebührt, zuerst, bereits im Jahre 1857, den Meister erkannt zu haben [3]). Noch später vererbte es sich auf seinen Neffen Baron Albert d'Albenas in Montpellier, in dessen Galerie es verblieb, bis es im Jahre 1901 durch die Bemühungen von Lafenestre für den Louvre erworben wurde [4]).

---

1) Camille Benoit, La chronique des arts, Paris, N⁰. 18, S. 139.

2) Bode, Jahrbuch, XI, S. 40.

3) Jules Renouvier: Gérard de Saint-Jean de Haarlem et le tableau de la Résurrection de Lazare. Paris. 1857. Diese vergriffene Broschüre habe ich in keiner Bibliothek vorgefunden. J. F. van Someren (Essai d'une bibliographie de l'histoire spéciale de la peinture et de la gravure en Hollande et en Belgique. Amsterdam. 1882. S. 130) teilt mit, dass nur 80 Exemplare dieser Broschüre gedruckt, und nicht im Handel erschienen sind. Ob sie ein Nachdruck ist von Jules Renouvier: Gérard de Harlem: Revue universelle des arts publiée par Paul Lacroix. Paris et Bruxelles. VIII?

4) Durand-Gréville, XVI, S. 381.



Auferweckung des Lazarus.

Das Gemälde ist nicht so gut erhalten, wie Camille Benoit in der Chronique des Arts behauptet[1]: „Les longs séjours en pays méridionaux sous des climats secs et lumineux, joints au petit nombre probable des vicissitudes ordinaires aux oeuvres d'art, grandes voyageuses, expliquent seuls l'état de belle conservation, de merveilleuse fraîcheur de notre chef d'oeuvre: en restant à Harlem et dans les régions du Nord, humides et sombres, il eût couru de plus grands risques, et subi, sans doute des altérations heureusement évitées." Wir können zu diesen Ausführungen ein Fragezeichen machen. Im Gegenteil: das Gemälde hat sehr viel gelitten, ist an mehreren Stellen sehr schlecht restauriert, und der Restaurator hat sogar, wie Max J. Friedländer richtig beobachtet hat, mehrere Partien entstellt, so namentlich die Köpfe von Christus, Johannes und der stehenden Frau. Gut erhalten dagegen ist der landschaftliche Hintergrund [2]).

Haben wir im hl. Sippebild bereits den Einfluss Albrecht van Ouwaters auf den jungen Geertgen tot Sint Jans bemerkt, so zeigt sich in der Auferweckung des Lazarus dieser Einfluss, wenn gleich in anderer Richtung noch deutlicher. Nicht nur, weil die Behandlung desselben Themas unwillkürlich dazu Anlass gab, sondern hauptsächlich, weil Geertgen sich inzwischen technisch vervollkommnet hatte, und ihm eine Anlehnung an den Meister also erleichtert war. Im hl. Sippebilde beschränkt sich Ouwaters Einfluss vornehmlich auf die Architekturbehandlung und auf die Aufstellung der Figuren; die Charakterisierungsgabe, die Albrecht van Ouwater eigentümlich war, stand ausser dem Bereich seines Könnens. Jetzt werden wir sehen, dass Geertgen es wagt, auch hierin mit seinem Meister zu wetteifern, ja,

---

1) Benoit, S. 139.
2) Friedländer, Jahrb. XXIV S. 62.

ihn in einer einzelnen Gruppe sogar weit zu übertreffen.

Albrecht van Ouwater verlegt seine Auferweckung des Lazarus in den Chor einer Kirche, Geertgen dagegen erwählt sich einen stattlichen, von Mauern umschlossenen Hof. Der steinerne Sarkophag macht hier einen etwas sonderbaren Eindruck, aber Bedenken solcher Art hat Geertgen nicht gekannt. Ein Kircheninterieur war ihm zu enge, zu beklemmend, zu drückend; er wollte freien Himmel über sich haben, viel, viel Licht, und eine weite Landschaft als Hintergrund. Sehr bezeichnend für seine junge, unbändige Natur, die allmählig mehr erwachte und sich ihrer sprudelnden Kraft bewusst wurde.

Geertgen fasst die Auferweckung in derselben Weise auf, wie Albrecht van Ouwater. Die steinerne Platte ist vom Grab gewälzt. Das Leichentuch, worin Lazarus gewickelt, hat man aufgebunden. Ganz verwirrt, nicht wissend was mit ihm vorgegangen, kaum glaubend, dass er wieder ins Leben gekehrt, erhebt Lazarus dankbar seine Hände zu Christus, der eben den Befehl zur Auferstehung erteilt hat. Nicht nur Lazarus, charakteristisch durch das emporgezogene rechte Bein, während das andere noch in den Tüchern verwickelt ist, sondern auch und noch mehr die Christusfigur hat frappante Aehnlichkeit mit der Darstellung von Ouwaters Typen: genau dasselbe lange, dunkle Gewand, von der linken Hand etwas erhoben, so dass die blossen Füsse sichtbar werden; fast derselbe Redegestus der rechten Hand, der bei Albrecht van Ouwater feierlich, würdig und äusserst ruhig, bei Geertgen, der noch so jung war, natürlich viel lebhafter, ich möchte fast sagen, wilder ist.

Dieselbe Beobachtung können wir bei einem Vergleiche der Darstellungen der Schwester des Lazarus machen. Man sehe, wie unendlich ruhig die Frau in der Erstarrung ihres Faltengewandes bei Albrecht van Ouwater niederkniet, die Hände wie von selbst ineinandergeschmiegt, den Kopf etwas

gesenkt; bei Geertgen tot Sint Jans dagegen kann sie sich jeden Augenblick mit plötzlicher Erregung erheben, um mit lauter Stimme für die Rettung ihres Bruders zu danken.

Aber am meisten tritt der Unterschied bei Petrus hervor. Albrecht van Ouwater stellt seinen Petrus dar, wie er die anwesenden Pharisäer auf das unläugbare Wunder aufmerksam macht. Er steht so gemütlich, aber doch so ernst und würdig in der Mitte, und fragt sie dann mit heiligster Ueberzeugung: was sie dagegen noch vorzubringen haben? Das hat Geertgen natürlich als ein sehr bezeichnendes Moment empfunden. Er möchte es auch verwenden, aber natürlich nicht so schlaff und zahm und fade, wie der alte Albrecht von Ouwater es verwendet hat. Und dann übertreibt er in jugendlichem Uebermut derartig, dass sein Petrus einfach eine Karikatur geworden ist. Der alte Apostel steht da, beinahe in der Haltung eines Ringkämpfers, der mit plötzlichem Sprung seinen Gegner an der Kehle packen wird. Diese Stellung wirkt um so komischer, als sich Petrus scheinbar einem Pharisäer zuwendet, der ausserhalb der Bildfläche ihm gegenüber steht.

Ausser dem hl. Petrus, ist Christus noch von drei anderen Aposteln begleitet, die hinter Petrus und Lazarus' Schwester wie Puppen stehen. Diese drei Figuren weisen uns darauf hin, dass diese Auferweckung des Lazarus und das hl. Sippebild zusammengehören, dass sie beide aus der ersten Periode Geertgens herrühren. Obgleich Geertgen sonst bedeutende Fortschritte gemacht hat, war er doch noch nicht instande, der Heiligkeit, der seelischen Verinnerlichung seiner Figuren anders Ausdruck zu verleihen, als durch die charakteristische Steifheit der Figuren des hl. Sippebildes. Andere Ausdrucksmittel mangeln ihm noch vollständig. Er scheint sich dessen aber bewusst zu sein, denn er versetzt die Apostel, so tief wie möglich nach hinten, auf den zweiten Grund. Viel plastischer, viel see-

lenvoller, viel lebendiger sind Albrecht van Ouwaters Aposteltypen.

Wenn es sich jedoch darum handelt, rein Menschliches und Humorvolles zur Darstellung zu bringen, dann ist Geertgen tot Sint Jans seinem Lehrmeister bereits weit überlegen. Man betrachte nur den kleinen Buben, der da mit dem Stock in der rechten Hand zuschaut [1]). Genau nach Kinderart, hat er den Stock spielend zwischen den Fingern der linken Hand durchschlüpfen lassen. Wie nun aber plötzlich das Wunder geschieht und der tote Mann im Sarkophag wieder lebendig geworden ist, ist er dermassen erschrocken, dass das Händchen mitten im Spiel erstarrt. Erkennen wir in einem so kleinen Detail nicht gleich unseren Geertgen des hl. Sippebildes wieder?

Und dann die Charakterisierung in den Typen der Pharisäer! Albrecht van Ouwater hat die Figuren des Vorderplans in zwei grosse Gruppen geteilt. Links von Lazarus stehen die Freunde Christi, rechts seine Feinde, und die Einheit zwischen den vielen Figuren hat er durch die gemeinsame psychische Beschäftigung mit einem und demselben Gegenstand erreicht: die Gruppe links glaubt, die Gruppe rechts zweifelt. Um die Einheit des Bildes noch zu erhöhen, hat er die zwei sonst heterogenen Gruppen noch mit einander durch den redenden Petrus verbunden. Freilich ein Prachtstück von Gruppierung, zumal durch die Ueberwindung der verschiedenen Schwierigkeiten, die sich geltend machten. Geertgen tot Sint Jans Sache war das nicht. Er nahm sich nicht einmal Zeit, darüber nachzudenken. Ebenso planlos und ungeordnet wie die Dinge in seinem Kopf entstanden, mit ebenso viel Ungeduld und Eifer hat er sie auf seine Holztafel gepinselt. Bei einem Vergleich

---

[1]) Durand-Gréville (S. 384) nennt ihn den hl. Jacobus maior. Wie er aber dazu kommt, verstehe ich nicht.

der zwei Gruppierungssysteme Albrecht van Ouwaters und seines Schülers Geertgen tot Sint Jans, lässt sich der ganze Entwicklungsprozess der beiden Meister verfolgen, und dann erst werden wir uns des grossen Charakterunterschiedes zwischen den beiden Harlemern bewusst: Ouwater berechnend, Geertgen unberechnet; Ouwater langsam ordnend, Geertgen sich spontan äussernd; Ouwater sich konzentrierend, Geertgen sich zerstreuend; Ouwater Verstandesmensch, Geertgen nur Gefühlsmensch. Und trotzdem Geertgen in dieser Gruppierung bei weitem nicht die künstlerische, fast künstliche Einheit, das verblüffende Gleichgewicht, die gezwungene Ruhe seines Meisters Ouwater in der Auferweckung des Lazarus erreicht hat, bleibt Geertgen doch viel sympathischer, weil viel natürlicher: das selbst undurchdachte und fast inhaltslose Plaudern eines kleinen Kindes hören wir doch lieber an, als die mit Müh' und Not geglätteten, abgerundeten, gehobelten und geleckten Perioden eines Moderedners. Nur für den Fall, dass die Ponderation Natur geworden ist, wie bei den späteren Werken Geertgens und nicht stilisiert, wie ich sie bei Albrecht van Ouwater fühle, werde ich die natürliche Ruhe einer ebenfalls natürlichen, aber immerhin jungen und unruhigen Spontanität vorziehen.

Aber ich schweife ab. Ich wollte noch auf die Behandlung der Pharisäer bei Ouwater und Geertgen hinweisen. Ouwater also hat sie, wie gesagt, in einer Gruppe vereinigt. Geertgen teilt sie auf seinem Bilde in mehrere Gruppen: in eine von zwei Personen links und in eine Hauptgruppe von vier Figuren rechts, dann in eine weitere von zwei, die lebhaft mit einander redend über den Hof spazieren, endlich in noch eine von zwei Personen, die unter dem Tor ebenfalls die wichtigsten Dinge mit einander zu besprechen scheinen. Unter Albrecht van Ouwaters Pharisäern waren zwei, die wegen des aus dem geöffneten Grabe emporstei-

genden Leichengeruches sich die Nase zuhalten. Das war natürlich etwas für Geertgen! Er übernimmt das Motiv, muss es aber nach seiner Art übertreiben, und anstatt dass der eine links bescheiden den Mantel oder die Sendelbinde vor die Nase hält, wie bei Albrecht van Ouwater, lässt er ihn ganz ungeniert mit der vollen Hand die Nase zuhalten. Eine prächtige runde Bewegung ist weiter in der ganzen Figur zu beobachten, und gleichfalls in dem behäbigen Dicken neben ihm, den er von Ouwaters Gemälde, wieder nicht ohne Uebertreibung seiner fleischigen Backen, übernommen hat. Aeusserst gelungen ist die gewagte Verkürzung seiner linken Hand und das graziöse Spiel seiner Finger.

Ein Meisterstückchen psychologischer Behandlung ist die Gruppe rechts. Wir sehen hier erstens einen jungen Juden, der dem Zuschauer den Rücken zugewendet hat und sich mit einem älteren Mann neben sich unterhält. Vom Gesicht sehen wir nichts. Trotzdem versteht es Geertgen mit verblüffend charakteristischer Betonung der ganzen Haltung (des Kopfes, der linken Hand, die lässig auf den Rücken gelegt ist, und der rechten, womit er den Alten ganz leise auf den Arm klopft) die Persönlichkeit des Mannes und die Situation so treffend festzulegen, dass wir daraus schliessen können, um was es sich zwischen den Beiden handelt. Er foppt den Alten! „Na, na, mein Lieber," scheint er ihm zu sagen, „geben Sie sich keine Mühe uns etwas aufzubinden, wir wissen ganz genau, dass Sie auch zur Partei des Nazareners gehören!" Und der Alte mit dem dummen, leichtgläubigen Gesicht, der den Ernst seines Partners nicht bezweifelt, entschuldigt sich mit langweiliger, weinerlicher Stimme: „Aber ich bitte Sie.... ich?.... ich?...." und mit dem Finger zeigt er beteuernd auf sich selbst. Noch ein Dritter steht dabei, der das mitangehört hat und sich über den köstlichen Spass heimlich freut. Mit

kleinen, schlauen Augen blickt er den jungen Kerl an, der sich so täuschend verstellt. Er muss sich sichtlich bemühen, nicht in helles Lachen auszubrechen und dadurch alles zu verraten. — Das alles hat Geertgen so unbeschreiblich fein zum Ausdruck gebracht, dass diese kleine Ecke unbedingt das Vorzüglichste des ganzen Bildes geworden ist. Hier überragt er weit seinen Lehrmeister Albrecht van Ouwater, hier lässt er schon ahnen, nach welcher Richtung sich sein ungewöhnliches Talent ausbilden wird. Wenn es ihm nun noch gelingt, dieselbe Meisterschaft in der Schilderung religiöser Gefühle zu erringen, die er auf anderen Gebieten psychischer Darstellung bereits erzielt hat, dann wird er in seiner Christnacht und in seiner Beweinung Christi die niederländische Kunst bereichern mit dem wenigstens in diesem Genre Reifsten, was das ganze XV Jahrhundert überhaupt nachweisen kann.

In der Auferweckung des Lazarus erreicht Geertgen tot Sint Jans auch zuerst in der Komposition, was er schon in seinem hl. Sippebild angestrebt hat, ich meine eine diagonale Linienführung. Die Figuren sind zwar noch alle nach dem Stil Albrecht van Ouwaters schichtenweise hintereinander geordnet, aber beherrschend wirkt doch eine grosse Linie, die alles Hauptsächliche streift und unwillkürlich den Hintergrund mit dem Vordergrund vermittelt. Diese Linie geht vom Stifter aus, über Lazarus, Petrus, Christus, die zwei Pharisäer in der Mitte des Hofs und die beiden unter dem Tor, während in der Landschaft mehrere diagonale Linien, viel allmähliger, um eine Vorstellung der Tiefe zu geben, uns weiterführen, dem blaunebeligen Horizont entgegen. Wie schon gesagt, zeigt sich hier die für Geertgen charakteristische Linienführung, — die ich bei keinem Meister des XV Jahrhunderts so ausgesprochen vorgefunden, — zum erstenmal in dieser unverkennbaren Weise. Sie hat freilich noch etwas Unfreies, etwas Er-

zwungenes; sie ist noch nicht mit Geertgens Persönlichkeit verwachsen; es sieht so aus, als ob er so hätte komponieren wollen. Später jedoch verwächst sie derart mit seinem Inneren, dass er einfach so komponieren muss, dass er sogar nicht mehr weiss, dass er so komponiert. Ich betone das nur deshalb, weil sich in diesen kleinen Details die Art seiner persönlichen Entwicklung offenbart. In der Zeit seines jugendlichen Ringens nach der Form, war er wohl gezwungen, seinem Meister Albrecht van Ouwater ängstlich zu folgen. Aber je stärker er wird, desto geringer vermag Ouwaters Einfluss auf ihn einzuwirken, bis er, wie wir bald sehen werden, schliesslich in voller Entwicklung und Reife dasteht. Dann geht er seine eigenen Wege, weil er jetzt sich selbst und folglich auch seinen eigenen Stil gefunden hat.

Die Landschaft im Hintergrund ist voll malerischer Reize. Ich will dabei aber nicht verweilen, weil ich die Bedeutung Geertgens als Landschaftsmaler in einem besonderen Kapitel eingehender behandeln werde.

Ich möchte aber noch in diesem Abschnitt auf die liebliche Szene hinweisen, die sich in der Ferne, ausserhalb der Hofmauer, abspielt. Die Evangelien erzählen sie uns folgendermassen: Als Martha hört, dass Jesus endlich, ihrer Bitte Folge leistend, im Anzuge ist, eilt sie ihm ausserhalb der Stadt schon entgegen, um ihm zu sagen, dass, wenn er hier gewesen, ihr Bruder Lazarus nicht gestorben wäre. Maria war aber zu Hause geblieben, sagt der Evangelist Johannes nachdrücklich. Geertgen konnte nicht umhin, diese rührende Szene seinem Bilde einzuverleiben: Christus umgeben von drei seiner Apostel (ein vierter, wahrscheinlich der hl. Thomas, folgt ihm von Weitem) und zu seinen Füssen knieend Martha und auch Maria. Es ist unnötig hervorzuheben, dass Geertgen diese kleine Szene mit der ihm eigenen Anmut behandelt hat.

Es erübrigt noch die Erwähnung zweier Personen: des Stifters und der Stifterin dieser Auferweckung des Lazarus. Es sind vorzügliche Porträtbilder!

Geertgen hat die Personen nicht als an der Haupthandlung beteiligt aufgefasst. Sie knieen da — denn das Knieen gehörte nun einmal dazu — wie sie vor ihm posiert haben: Er, mit intelligentem, schlauem Kopf, der über das Geschäft zu Hause nachdenkt, mit scharfen, fast grausamen Augen, hat sich im Bewusstsein seiner Würde ziemlich arrogant nach der Mitte der Bildfläche vorgedrängt, denn, dass er das Bild gestiftet hat, dünkt ihn weit wichtiger als all die fromme Darstellung, die der Maler hinter ihm auf die Holztafel gepinselt hat; sie dagegen, das kleine, gar keine Rolle im Leben spielende Weibchen, hat sich im tiefsten Bewusstsein ihrer Bedeutungslosigkeit möglichst weit zurückgezogen, und sieht mit bangen Augen ihren gestrengen Herrn und Gebieter an, ob er wohl zufrieden sei mit ihrer Haltung, ihrem ganzen Benehmen.

Geertgen hat die beiden *echten* Holländer bewundernswert fein charakterisiert.

DIE CHRISTNACHT

In der Sammlung von Richard von Kaufmann in Berlin [1]). Das Bild ist in Paris gekauft worden.

Im hl. Sippebilde haben wir den unmittelbaren Einfluss von Albrecht van Ouwater auf den jungen Geertgen tot Sint Jans erkannt, worauf die Architektur, die Komposition, und noch vieles Andere hinwies. Trotzdem war aber in Allem nicht nur ein Streben nach persönlichem Geschmack und Ausdruck bemerkbar, sondern es war sogar schon vorauszusehen, nach welcher Richtung sich die Persönlichkeit des Meisters entwickeln würde. Ich erinnere nur an seinen schüchternen Versuch, die horizontale Linienführung ganz allmählig in eine mehr lebhafte, abwechselnde, alle Elemente verbindende diagonale Richtung hinüberzulenken; sodann an seine Freude an naiv-genrehafter Behandlung einzelner Gruppen; endlich an die Verfeinerung der psychologischen Momente, die das Charakteristische, das Individuelle jeder Figur schärfer betonen und stärker zur Geltung bringen wollte.

Geertgens weitere Entwicklung haben wir in seiner Auferweckung des Lazarus verfolgt, in der sich schon viel von selbständiger Behandlung zeigt, obgleich der Einfluss

---

[1]) Das Gemälde hat 1904 unter einem Brand in der Galerie etwas gelitten. Was aber E. Durand-Gréville darüber schreibt, entspringt einer sehr lebhaften Phantasie: „Depuis que nous avons écrit ces lignes, la galerie qui renfermait ce tableau a péri dans une incendie! Trois tableaux seulement subsistent, sauvés par la générosité même de leur propriétaire qui les avait envoyés à l'Exposition des Primitifs français." (S. 387.)



Die Christnacht.

Albrecht van Ouwaters noch keineswegs überwunden war. Obwohl er die schichtenweise Aufstellung der Figuren beibehielt, treffen wir doch zum erstenmal die grosse diagonale Linie an, die über das ganze Bild hinführt, das Hauptmoment en relief stellt und zugleich eine harmonische Verbindung des Vordergrundes mit dem Hintergrund bildet. Auf demselben Bild sahen wir auch, wie es ihm jetzt gelang, in den vier Männern im Vordergrunde rechts ein richtiges Genrebild zu geben. Endlich zeigte Geertgen in seiner Auferweckung des Lazarus auch feines psychologisches Empfinden, wenn auch nur in den Figuren, bei deren Darstellung er seinem Humor die Zügel schiessen lassen konnte. Der Ausdruck der Frömmigkeit bereitet ihm zunächst noch grosse Schwierigkeiten: Christus, Lazarus, Maria, Martha und die Apostel haben noch die typischen Gesichter seiner ersten Periode, aus denen man noch nicht recht entnehmen kann, welche Seele sich dahinter verbirgt, was in den Köpfen vorgeht, was in den Augen liegt. Wollte er trotzdem etwas Innerliches zum Ausdruck bringen, so war er gezwungen, seine Zuflucht zu lebhaften Gebärden zu nehmen.

Durch das reizende Bild seiner Christnacht, das wir jetzt behandeln, gelangen wir zur Erkenntnis, dass Geertgen sich schliesslich nicht nur vollständig von Albrecht van Ouwaters Einflus losgelöst, sondern auch, dass er alle Schwierigheiten in Komposition, Psychologie, Lichtbehandlung u. s. w. überwunden hat. Dieses kleine Bild bildet den Uebergang zu seiner letzten reifsten Periode, und ist gleichzeitig die herrliche Vorbereitung zu seinem Hauptwerke, der Beweinung Christi.

In einer grossen, plumpen, viereckigen Futterkrippe liegt auf einer Handvoll Stroh ein armes, nacktes Geschöpfchen, das nicht gerade schöne Jesuskind. Aber wie lebendig hat Geertgen das Zarte und Weiche des nach der Mutterbrust tastenden Händchens und der fröstelnden Füsschen

wiedergegeben in der Biegung dieser kleinen Glieder, und wie tritt die Feinheit des Körperchens gerade dadurch hervor, dass es in einer so grossen, ungehobelten Krippe liegt. Vor derselben, etwas darüber hingebeugt, steht Maria in dunklem Gewand, mit weissem Schleier über dem Kopf, dessen mystische Verklärung durch die leuchtende Umrahmung noch bedeutend erhöht wird. Ihre Haare wallen lose auf die Schultern hernieder. Ihre Hände sind wie zum Gebet gefaltet. Aber sie betet nicht, sie denkt nicht, ihre Seele schwebt in einem Himmel von Glück, wie man es nur einmal im Leben empfinden kann. Ein Glück, das uns alles vergessen lässt, sogar das Bewusstsein dieses unendlichen Glückes. Hat je ein Meister mit der künstlerischen Sprache des XV Jahrhunderts Aehnliches erreicht? Ich kenne keinen! Und mit welchen Ausdrucksmitteln? Die grossen, starren, nur Licht schauenden Augen, das kleine, geöffnete Mündchen, in dem der Atem stockt, die bewegungslosen Hände, die fast schwebende Körperhaltung, alles wirkt zusammen, um den „Wahnsinn von Liebesglück," wie Ruysbroec es zu nennen wagt, auszudrücken. Aber es liegt doch noch etwas Anderes, etwas Mystisches darin, von dem nicht zu sagen ist, wie und was es ist, man fühlt nur, es ist da. Wer das „Soliloquium animae" von Thomas van Kempen versteht, der wird auch das Unbeschreibliche in dieser Christnacht empfinden.

An der anderen Seite der Krippe sind fünf kleine Engel, die sich nach Kinderart neugierig herandrängen. Einer schaut dem anderen über die Schulter, aber so ehrfurchtsvoll, so geräuschlos, so still, als fürchteten sie, die Ruhe des kleinen Jesus und die Ekstase der jungen, überglücklichen Mutter zu stören. Wenn wir die kleinen realistischen Engel betrachten und sie mit den idealisierten der primitiven flämischen Kunst vergleichen, dann müssen wir unwillkürlich an einen Gebrauch in Holland denken, der uns den mittel-

alterlichen Glauben in seiner kindlichsten Einfalt und Unbefangenheit zeigt: das Wiegen des Kindes. Zu dem weihnachtlichen Engelamt gingen die Kinder in Begleitung ihrer Eltern mit einer kleinen Wiege, in der ein Jesuskindchen lag. Beim Eintritt in die Kirche richteten sich die Hunderte weitgeöffneter Kinderaugen wie von selbst nach dem Altar, wo die Kleinen im zarten Schimmer der Kerzen eine Wiege wie die ihrige erblickten. Der Priester näherte sich dem Altar, und stimmte dann das: „eya, recolamus laudibus piis" an, während er die Wiege schaukelte. „Eya" wiederholten die Kinder, mit der einen Hand ihr Jesuskindchen wiegend, mit der anderen die mitgebrachte Schelle klingen lassend [1]). Ob wohl diese Weihnachtsidylle, die sich jedes Jahr in Holland abspielte, Geertgen tot Sint Jans bei der Wiedergabe dieser Engel vorgeschwebt hat?

Hinter Maria steht dann noch der heilige Joseph in rotglühendem Mantel. Er hat sich in die Ecke, ins Dunkel zurückgezogen; wie überwältigt von dem Glück, die Hand auf der Brust, als müsste ihm das Herz zerspringen, ist er der stille Zeuge dieser frommen Szene.

Endlich möchte ich noch die Aufmerksamkeit auf den Ochsen und den Esel lenken, die Geertgen bei der Krippe zwischen Maria und die Engel gelagert hat. Es ist als ob die zwei gutherzigen Tiere sich ihrer Rolle bewusst wären. Ich kann nicht umhin, hier ein paar Verse aus einem holländischen Weihnachtslied folgen zu lassen, das wahrscheinlich in derselben Zeit entstanden ist, als Geertgen seine Christnacht dichtete. Die Stimmung des Sängers möge uns die Stimmung des Malers näher bringen:

Sie legt' ihn in ein Krippelein
Mit den schneeweissen Händen,
Sie küsst' ihn auf sein Mündelein,
Wonach sie heiss sich sehnte.

---

[1]) Moll, II, 3, S. 213.

Das Kind spielte der Mutter zu
Mit seinen kleinen Aermchen.
Es lächelt' ihr so lieblich zu
Mit seinen Sternenäugchen.

Der Ochs' und auch das Eselein,
Sie konnten ja nicht sprechen,
Als Jesus in der Krippe lag,
Vergassen sie das Fressen.

Der Ochs' und auch das Eselein,
Sie hatten hohe Feste,
Als Jesus in der Krippe lag,
Zwischen zwei dummen Bestien.

Der Ochs' und auch das Eselein,
Fühlten das grosse Wunder,
Als Jesus in der Krippe lag
In arme Tücher 'bunden [1]).

Ich habe versucht, in der Uebersetzung das reizend Unbeholfene des Originals einigermassen wiederzugeben.

Diese rührende Szene spielt sich nicht, wie gewöhnlich

---

[1]) Dritte bis achte Strophe von: „Ons is geboren een kijndekijn noch...." in „Een devoot ende profitelijck boecxken, enz." Opnieuw uitgegeven en van een inleiding voorzien door D. F. Scheurleer. 's Gravenhage, 1889.

Si lechden in een cribbekijn
mit hoeren sneewitten handen
si cusseden voor sijn mondelijn
des had haer seer verlangen.

Dat kindekijn speelde der moeder toe
met seinen cleinen armkens
het lachte hoer also suetelike toe
mit bliden blenkenden oochkens.

Die osse ende ooc dat eselkijn
en conden niet gespreken,
doe Jesus in der cribben lach,
doe lieten sie hoer eten.

Die osse ende ooc dat eselkijn,
die dreven daer grote feeste,
doe Jesus in der cribben lach,
tusschen twee stommen beesten.

Die osse ende ooc dat eselkijn,
die dreven daer groten wonder,
doe Jesus in der cribben lach,
in cranken doeken gewonden.

bei den Südniederländern, in der Ruine eines Kirchleins oder Palastes ab, sondern in einem richtigen Stall. Deutlich unterscheiden wir die aus Backsteinen aufgeführte Mauer. In der Ecke liegt noch ein Büschel Stroh, und um die Armut noch mehr hervorzuheben, hat Geertgen einen grossen Krug auf ein Holzbrett gemalt, während oben an der durchlöcherten Decke noch ein armseliger Korb hängt.

Es ist vollkommen Nacht. Keine Spur von Licht. Nur der kleine Jesus ist die Lichtquelle, die auf die Gestalten seiner Mutter und der Engel eine mysteriös leuchtende Glut ausstrahlt.

„In obscuro nascitur
Illustrator solis,"

hiess es doch in einem alten Liede: „De nativitate domini nostri Jhesu Christi," das anfängt: „Dies est laetitiae [1]." Eine mittelalterliche Uebersetzung wurde zu Geertgens Zeit an Weihnachten in den Kirchen gesungen:

„In den donckeren wan die maghet
Der sonnen verlichter," u. s. w.[2])

Beobachten wir jetzt einmal das feine Spiel von Licht und Linien, und ziehen dabei in Betracht, dass es eben deshalb so bestechend wirkt, weil es aus einer Art Traumbefangenheit geboren ist.

Wie später auf der Beweinung Christi, wo Geertgen dasselbe Problem noch herrlicher gelöst hat, konzentrieren sich schon auf diesem Bilde alle Linien der Komposition auf den Kern der Darstellung, in diesem Falle auf das Kindchen. Die erste Linie führt von Joseph über Maria, eine zweite von dem kleinen Engel, der Maria anschaut, über den am meisten im Vordergrund knieenden; eine dritte

---

[1]) Mone: Lat. Hymn. I. N°. 47.

[2]) Handschrift in der Königlichen Bibliothek im Haag, N°. 721. F°. 54.

über die zwei nächsten Engel; eine vierte von dem in der Luft schwebenden Engel über den kleinen mit den viel zu gross gezeichneten Händen, der sich neben dem Ochsen befindet. Alles konzentriert sich also in der Gesammtkomposition auf das kleine Christkind, während das von ihm ausstrahlende Licht wieder von ihm ablenkend, auf die Umgebung hinweist, um schliesslich durch die zwingende Linienführung doch wieder zu ihm zurückzukehren.

Das zerfallene Mauerwerk der Hütte gewährt einen Durchblick in das Freie zu den Vorgängen, die sich in der Nacht draussen abspielen. Man unterscheidet die Silhouette eines kleinen, gegen den dunkeln Himmel sanft ansteigenden Hügels. Wie richtig hat Geertgen gefühlt, dass das gewöhnliche Felsendekorativ hier die Stimmung stören würde. Auf dem Hügel sind die Hirten mit ihren Schafen um ein hell brennendes Feuer gelagert. Plötzlich erscheint ein Engel am Himmel, um ihnen die frohe Botschaft von der Geburt ihres Erlösers zu bringen. Die Kleider des Gottesboten sind leuchtender wie Mondlicht und überstrahlen das Feuer der Hirten. Man sieht genau die weissen Lichtstreifen über den Rücken der Schafe, man unterscheidet klar, wie zwei Hirten niederknieen, die Hand über den Augen, um sie vor dem blendenden Lichte zu schützen.

Geertgen hat diese Christnacht (überhaupt die erste Christn*acht*, welche die bildende Kunst aufweisen kann) in einer so intensiven Stimmung gemalt, dass er bis zur Vollendung des Bildes in ihr geblieben sein muss, um erst dann, wie aus einem wunderschönen Traum erwachend, zu sich selbst und zur Wirklichkeit zurückzukehren. Das glaube ich daraus schliessen zu dürfen, weil die Christnacht das *einzige* Gemälde Geertgens ist, worin nicht der mindeste Versuch gemacht ist, im Hintergrunde oder sonstwo etwas Humorvolles, etwas derb Genrehaftes darzustellen. Die religiöse Stimmung war so tief, dass sie ihn ganz

gefangen hielt. Das konnte auch nicht anders sein, denn was wird ein Kind, wie Geertgen es war, besser und tiefer fühlen, als die himmlische Poesie einer Weihnacht.

Um Geertgens reiches Innere noch besser verständlich zu machen, möchte ich noch eines der vielen schönen, altholländischen Weihnachtslieder des XV Jahrhunderts folgen lassen. Ich bin überzeugt, dass dies Lied, obgleich nur eine Prosa-Uebersetzung, Geertgen tot St. Jans besser kennzeichnet, als die Beschreibung, oder besser gesagt, als die psychokritische Interpretation, die ich von seiner Christnacht zu geben versucht habe:

Der süsse Jesus lag im Heu,
Demütig vor zwei dummen Tieren;
War auch die Herberge nicht all zu schön,
Trotzdem hielt er da sein Fest,
Mit ihr, der allerdemütigsten von Geiste,
Seiner Mutter, dem keuschen Jungfräulein.
Drum lasst uns singen, Gross und Klein,
Gebenedeit sollen sie beide sein.

Als Jesus lag im offenen Haus,
Und bebte mit seinen Gliedern vor Kälte,
Sah Maria den grossen Jammer an;
Sie dankte ihm recht vielmals,
Dass er die Väter, jung und alt,
Befreien würde aus der Höllenqual.
Drum lasst uns singen, Gross und Klein,
Gebenedeit sollen sie beide sein.

Maria nahm nach einer Weile
Ihr liebes Kind auf den Schoss;
Sie legte ihn an ihr Brüstchen rund,
Das sie ihm lieblich bot.
Sie küsste ihn auf das Mündchen rot,
Und sagte: willkommen Söhnchen mein.
Drum lasst uns singen, Gross und Klein,
Gebenedeit sollen sie beide sein.

Ein Krippelein stand da bereit,
In Betlehem zu dieser Zeit,
Darein legte sie ihn, ganz nackt,
Jesus, Gottes Sohn gebenedeit,
Und Erlöser der ganzen grossen Welt
Mit seinem Blut und seinem Leiden.
Drum lasst uns singen, Gross und Klein,
Gebenedeit sollen sie beide sein.

Joseph, koch uns ein Breichen süss,
Eilig, in kurzer Zeit,
Lass mich doch füttern, das arme Blut,
's ist Gottes Sohn gebenedeit.
Er wird erlösen, verlass dich darauf,
Adams Geschlecht aus seiner Qual.
Drum lasst uns singen, Gross und Klein,
Gebenedeit sollen sie beide sein.

Joseph sprach in grosser Hast
Der lieben Jungfrau zu.
Ach leider, gibts hier weder Milch noch Brot,
Was werde ich nun aufs Feuer setzen?
Da erschrak die Jungfrau plötzlich,
Voll Tränen war ihr freundliches Antlitz.
Drum lasst uns singen, Gross und Klein,
Gebenedeit sollen sie beide sein. [1])

---

[1]) „Een devoot ende profitelyck boecxken, enz." opnieuw uitgegeven door D. F. Scheurleer. 's-Gravenhage, 1889.

Die soete Jesus lach int hoy,
Ootmoedelijc voer twee stomme beesten;
Al en was tlogijs niet alte moy,
Nochtans hielt hi daer in sijn feeste
Met haer, die alder ootmoedichste van gheeste,
Sijn moeder, dat suyver maechdekijn.
Dies singhen wij nu, die minste en oock die meeste:
Ghebenedijt moeten si beyde sijn.

Als Jesus lach int open huys,
Ende beefde met sijn leden cout,
Maria aensach dat groot abuys;
Si dancte hem seer menichfout,

Ich verstehe nicht, wie I. A. N. Knuttel, der sonst die Feinheiten dieser mittelalterlichen holländischen Lieder so kunstverständig zu würdigen verstand, schreiben konnte:

Dat hi die vaders, ionc ende out,
Verlossen soude wter hellen pijn.
Des singhen wij nu met herten stout:
Ghebenedijt moeten si beyde sijn.

Maria nam in corter stont
Haer lief kint op haren schoot;
Si leyde hem aen haer borstkens ront,
Die si hem minnelijc boot.
Si custe hem aen sijn mondeken root
Ende seyde: willecoem sone mijn!
Des singhen wij nu, cleyn ende groot:
Ghebenedijt moeten si beyde sijn.

Een cribbeken stond daer ghemaect,
Te Bethlehem tot dyer tijt,
Doer leyde si hem in al naect,
Jesus Gods sone ghebenedijt.
Ende verlosser van alle der werelt wijt,
Met sinen bloede, met sijnder pijn.
Dies singhen wij nu met groten iolijt:
Ghebenedijt moeten si beyde sijn.

Joseph maect ons een papken soet,
Haestelijck, in corter tijt,
Laet mi doch voeden, dit onnosel bloet,
Het is Gods sone ghebenedijt,
Hi sal verlossen, dies seker sijt,
Adams geslachte uit haer gepijn.
Dus singhen wij nu ende talder tijt:
Ghebenedijt moeten si beyde sijn.

Joseph sprack met haesten groot,
Al tot die maget goedertieren:
Ey lacy, hier en is melck noch broot,
Wat soude ick doen ten viere?
Doen verscricte die maghet al so schiere,
Vol tranen quam haar vriendelijck aenschijn.
Dus singhen wij nu in goeder manieren:
Ghebenedijt moeten si beyde sijn.

„Die Schilderung der Umstände der Geburt [in den Liedern] zeigt wenig Uebereinstimmung mit der der flämischen Primitiven, viel eher mit dem naiven, detaillierenden Realismus von Pieter Breughel[1].“ Wenn Knuttel unsern Geertgen tot Sint Jans gekannt hätte, wäre diese Bemerkung sicher unterblieben. Stimmen die Lieder schon wenig überein mit den oft prunkhaften, freilich meistens intimen Werken der Südniederländer, so noch viel weniger mit den Schöpfungen des nüchternen, pietätlosen Pieter Breughel! Derselbe holländische Geist aber, der die Weihnachtslieder inspirierte, hat auch Geertgen tot Sint Jans und andere inspiriert, und aus ihm heraus sind jene Gedichte in Farben und Linien entstanden, welche die ergreifende Szene mit ebenso viel Pietät als Naivität und Realismus schildern.

Interessant ist die Uebereinstimmung von Johannes Brugmans Beschreibung der Christnacht mit Geertgens Gemälde:

„Ach, als Maria ihren Sohn so liegen sah, der da so vergnügt war, und ohne Schmerzen von ihr geboren, freute sie sich sehr. Aber sie gestand sich, dass er ihr Herr und Gott war, und darum wagte sie es anfangs nicht ihn zu berühren. Als sie aber sah, dass er so sehr weinte und die beiden kleinen Händchen nach ihr ausstreckte, als ob er sie erfassen wollte, konnte sie nicht länger widerstehen. Sie hob ihn liebevoll vom Boden auf und begann bitterlich mit ihm zu weinen. „O Herr, sagte sie, was hast du getan? O mein Gott! was hast du angefangen, so arm in diese elende Welt zu kommen? . . . . Sie drückte ihn an ihre jungfräuliche Brust, u. s. w.[2].“

Karl Voll sagt von Geertgens Christnacht: „Sie ist höchst reizvoll, ausschliesslich als Lichtstudie behandelt und unterscheidet sich dadurch einerseits aufs Schärfste von allen

---

[1]) J. A. N. Knuttel: Het Geestelijk Lied in de Nederlanden voor de Kerkhervorming. Rotterdam. 1906. S. 89.

[2]) Kalff, Letterkunde, II, S. 474.

früheren Darstellungen desselben Gegenstandes, bildet andererseits den Ausgangspunkt für die vielfältig im XVI Jahrhundert gemachten Versuche, das Lichtproblem in die Malerei einzuführen[1]." Ich glaube nicht, dass Geertgen über die Lösung eines Lichtproblems nachgegrübelt hat, dass es seine Absicht war, eine Lichtstudie zu machen. Das läuft seiner künstlerischen Persönlichkeit, wie wir sie bis jetzt kennen gelernt haben und wie sie in seinen späteren Werken noch klarer an uns herantritt, ganz zuwider. Dafür war er ein viel zu kindlich-naiver und impulsiver Mensch! Ein bewusstes Verfolgen bestimmter Probleme lässt sich allerdings schon bei einzelnen italienischen Meistern des XV Jahrhunderts nachweisen, aber unter der Herrschaft der „Probleme" stehen doch vor allem die Maler des XIX Jahrhunderts, die, arm an Menschlichkeit, in erster Linie Künstler sein wollen, für welche die Kunst — das heisst hier die Farben- und Linienvirtuosität, die Technik — das Allererste, oft das Einzige ist. Mit einem solchen Massstab darf man aber nicht an Geertgen herantreten, der nur Mensch und so intensiv Mensch war, dass seine reiche Seele sich naturgemäss äussern musste, und der also erst durch die Gestaltung seiner reinen Menschlichkeit die heilige Weihe der Kunst empfangen hat. Geertgen war gewiss weit davon entfernt, über ein Lichtproblem nachzugrübeln[2]. Er hat nur über die Christnacht meditiert, und ihr Geheimnis hat er gefühlt wie kein anderer! Und die Meditation hat er uns erzählen wollen, erzählen müssen! Er konnte nicht anders! Sie war so stark, so übermächtig in seiner Seele geworden, dass er sie nicht länger in sich zurückhalten konnte. Wie die meist unbekannten holländischen Dichter der Weihnachtslieder sich aussingen

---

[1]) Voll, S. 235.

[2]) Vergl. Franz Friedrich Leitschuh, Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei, Strassburg, 1898, S. 200.

mussten, wie der grösste Prediger des xv Jahrhunderts in Holland, Johannes Brugman, es anderen von der Kanzel herunter verkünden musste, und wie der grösste Mystiker in den Niederlanden, Thomas van Kempen, in der Ueberfülle seines Gefühls sich auf seine Weise ausschreiben musste, so musste Geertgen tot Sint Jans, weil ihm keine anderen Mittel zu Gebote standen, nach seinem Pinsel greifen, und so gestaltete er das entzückendste Farbenlied von Weihnachten, oder besser gesagt, seine eigene Seele, worin es Weihnachten geworden war, wie vor fünfzehnhundert Jahren in Bethlehem. Und ebensowenig wie die Weihnachtsdichter über glänzende Reime, Johannes Brugman über perlende Perioden, und Thomas van Kempen über einen psalmodischen Rhythmus nachsannen, ebensowenig hat unser Farbenmystiker Geertgen tot Sint Jans über der Lösung neuer Lichtprobleme gesessen.

Das Gemälde ist völlig unbeabsichtigt ein Nachtstück geworden, und nicht nach künstlerischen Gesetzen durchgeführt. Später, viel später, als Geertgen wieder in das nüchterne Leben zurückgekehrt war, mag er bemerkt haben, dass in seiner Christnacht ein Lichtproblem gelöst war, das vor ihm Jean Fouquet in Frankreich, Dirk Bouts und Hugo van der Goes und Gerard David in den Südniederlanden, Schongauer in Deutschland, Gentiles da Fabriano in Italien schon lang gefesselt hatte, ohne dass sie bewusst arbeitend, das erreicht hatten, was dem unbewusst schaffenden Geertgen so glücklich gelungen war. Man wäre fast versucht zu sagen: „Nicht er, sondern die Mystik hat das Problem ohne Theorie gelöst.”

ALLGEMEINES UEBER DIE WIENER TAFELN

In der Gemäldegalerie des kunsthistorischen Hof-Museums zu Wien befinden sich die zwei einzig beglaubigten Werke unseres Geertgen tot Sint Jans, die zugleich seine Hauptschöpfungen bilden. G. A. Waagen soll sie zuerst identifiziert haben. Das dürfte ihm wohl nicht sehr schwer gefallen sein, da im „Verzeichnis der Gemälde der Bildergalerie in Wien," aus dem Jahre 1781 [1]) Christian von Mechel sie schon unter Geertgens Namen aufführte.

Die Zuweisung stützt sich zunächst auf die Beschreibung Carel van Manders. Er erzählt, dass Geertgen für die Johanniterkirche den Hochalter gemalt hat, dessen Mittelbild die Kreuzigung vorstellt. Das Mittelbild mit dem linken Flügel, der wahrscheinlich auf der Innenseite eine Kreuztragung [2]), auf der Aussenseite Szenen aus dem Leben

---

[1]) Christian von Mechel: Verzeichnis der Gemälde der Bildergalerie in Wien. Wien. 1781. S. 153.

[2]) Eine solche Szene erscheint mir hier wahrscheinlicher als eine Auferstehung, wie einige meinen; denn vor allem würde die letztere bei geöffneten Flügeln die chronologische Ordnung stören: Auferstehung, Kreuzigung, Beweinung. Im xv Jahrhundert hat man die Ordnung immer fast peinlich eingehalten. Vergl. den Flügelaltar von Rogier van der Weyden in der Pinakothek zu München: Verkündigung, Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel; den Floreinsaltar von Hans Memling: Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel; den Lübecker Altar desselben: Kreuztragung, Kreuzigung, Auferstehung; u. s. w. Dann aber kommt in Betracht, dass die Szenen auf dem rechten Flügel in einer bestimmten Gedankenreihe parallel laufen: die Sorge für den Leichnam Christi, und die Geschichte der Ueberreste des hl. Johannes; dieselbe Uebereinstimmung der Vorgänge wird auch auf dem anderen Flügel vorhanden gewesen sein.

und Sterben des hl. Johannes des Täufers enthielt, ist während des Bildersturmes oder während der Belagerung Harlems vernichtet worden[1]).

Der rechte Flügel ist erhalten geblieben und befand sich, quer durchgesägt, im Jahre 1604, wie Carel van Mander schreibt, beim damaligen Kommandeur der Johanniter, im Saale des neuen Gebäudes. Carel van Mander wird die Gemälde wohl aus eigener Anschauung gekannt haben. Es ist leicht verständlich, dass er die Darstellung der Legende von den Reliquien des Täufers nicht zu entziffern wusste, weil er schon in der Zeit lebte, wo man sich nicht mehr viel um Heiligenlegenden kümmerte. Er benennt sie deshalb „irgend ein Wunder oder eine ungewöhnliche Begebenheit" („eenigh mirakel oft onghemeen Historie").

Ueber das zweite Gemälde sagt er dann: „Hier sieht man den Leichnam Christi sehr naturwahr gemalt liegen und dabei einige Jünger und Apostel[2]) in Trauer. Namentlich die Marien zeigen so verhärmte Züge, dass man in der Darstellung der Betrübnis nicht weiter gehen dürfte." Mit dieser Beschreibung stimmt dann das zweite Bild in Wien völlig überein. Carel van Mander hat aber den

[1]) Franz Dülberg (S. 25) fragt: „Sollte nicht das Mittelstück eines Altars N⁰. 383 des Antwerpener Museums („Gerard van der Meire") ganz oder teilweise Copie nach diesem Bilde sein?" Diese Frage hat Max. J. Friedländer (in der Besprechung von Franz Dülbergs Die Leydener Malerschule im Repertorium für Kunstwissenschaft. XXII. 1899. S. 331) mit einem kategorischen Nein beantwortet: „Der sogenannte van der Meire.... hat offenbar seine Kreuztragung auch dem Entwurf nach selbständig geschaffen, und Eigenschaften Geertgens sind in der Composition nicht zu spüren."

[2]) Und nicht: „einen Jünger in Trauer", wie Hans Floerke falsch übersetzt. Der holländische Text lautet: „by den welcken zijn eenighe Discipulen en Apostelen, die droefheyt bewijsen." H. Hyman's Uebersetzung ist ebenfalls nicht korrekt. Er sagt: „environné de disciples en pleurs." (Le livre des peintres de Carel van Mander. Paris. 1884. I. S. 91) Ob Hans Floerke sich hier vielleicht mehr auf die französische Uebersetzung verlassen hat, als auf den holländischen Text?!

Johannes und den knieenden Mann, den ich als den Maler selbst betrachte, irrtümlich für Apostel angesehen, eine Auffassung, die natürlich mit den Evangelien nicht übereinstimmt; aber das kann man dem „Humanisten" Carel van Mander leicht verzeihen: Kenntnisse in der Mythologie wurden bei seinesgleichen höher gewertet, als die auf dem Gebiete der für ihn längst erledigten Evangelien und Heiligenlegenden. Nikodemus und Joseph von Arimathia hat er indes zutreffend als zwei Jünger bezeichnet.

Anfänglich hatten einige Forscher, u. a. Michiels[1]), Bedenken gegen die Echtheit erhoben. Sie hatten nämlich das von G. A. Waagen angegebene Mass 5.6 × 4.5 als dm und cm berechnet und sich dann gefragt, ob das wohl die von Carel van Mander beschriebenen Gemälde sein können, der doch von einem „grossen" Werke und von ebenfalls „grossen" Flügeln spricht. Bedenkt man aber, dass die Angaben in Fuss und Zoll gegeben waren, und dass diese Flügel also 172 × 139, bezw. 173 × 138 cm messen, dann wird man doch wohl beistimmen müssen, dass Carel van Mander das Recht hatte, von grossen Stücken zu reden. Der Altar war bei geöffneten Flügeln ungefähr 6 m lang.

Die Richtigkeit der Zuweisung an Geertgen ist übrigens noch besonders beglaubigt durch den Stich von Theodor Matham und dessen Unterschrift, über den wir bereits im Anfang dieser Studie gesprochen haben. Das weitere Schick-

---

[1]) G. W. Lübke: Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert von Carl Schnaase, Stuttgart. 1879. S. 217. Note 7. J. P. Passavant (Recherches sur l'ancienne école de peinture flamande aux XVe et XVIe siècles. Messager des sciences historiques de Belgique. Gand. 1841. S. 325) schreibt auch: „Ce tableau est de la même grandeur que le premier, 5 décim. 6 centim. de hauteur, 4 décim. 5 centim. de largeur." Vergl. auch J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle: Geschichte der altniederländischen Malerei. Bearbeitet von A. Springer. Leipzig. 1875. S. 208.

sal dieser zwei Gemälde lässt sich ziemlich genau verfolgen. Der damalige Direktor der Galerie des Belvedere in Wien — Krafft [1]) — gab dafür die erwünschten Anhaltspunkte.

Auf dem zweiten dieser Bilder war, erzählt Krafft, bevor sie mit dem Holzroste versehen wurden, auf der Rückseite ein Zettel aufgeklebt mit dem Vermerk: „Marche y^c^ 23th 1635. This is the 2th Piece being one of the 5 pictures, wch was presented to the King at St James be the Stats theire Iambassadour." Aus dieser Notiz ergibt sich, dass die beiden Gemälde bereits am 23. März 1635 in die Sammlung des Königs Karl I von England aufgenommen waren, dem sie durch den Gesandten der vereinigten Provinzen der Niederlande überreicht wurden. Der Zettel ist wahrscheinlich von der Hand des Abraham van der Dort, des Aufsehers der Kunstsammlung Karls I. Anlässlich der Niederkunft der Gemahlin Karls I, Henriette Maria, mögen die Niederländer das kostbare Geschenk der beiden Gemälde von Geertgen tot Sint Jans dem Könige dargebracht haben, und sie konnten ihm gewiss nichts Erwünschteres bieten. Der Zeitpunkt, wann diese wertvollen Bilder nach England gekommen sind, lässt sich mit Genauigkeit nicht bestimmen. Es lässt sich nur vermuten, dass die Ueberreichung der Bilder durch eine Gesandtschaft vielleicht bei einer ähnlichen Gelegenheit, wie der Geburt des Kronprinzen Karls II, am 29. Mai 1630, oder der ersten Tochter Marie, am 4. November 1631, oder des zweiten Sohnes Jacob II, am 4. Oktober 1633, stattfand.

Ueber die drei anderen Stücke, welche nach Wortlaut des Zettels zugleich überreicht wurden, dürften in Vertue's Katalog der Sammlung Karls I, dem ich bisher vergebens nachspürte, Aufschlüsse zu finden sein. Nach dem unglücklichen Ende Karls I 1649 wurde seine Sammlung auf Befehl

---

[1]) Krafft: Deutsches Kunstblatt. 1852. S. 442 ff.

Cromwells öffentlich verkauft und in alle Winde zerstreut. Unter den Käufern werden gewöhnlich Kaiser Ferdinand III, Erzherzog Leopold Wilhelm, Statthalter der Niederlande, König Philipp von Spanien, der von seinem Gesandten Don Alonzo de Cardeñas vertreten wurde, mehrere Privatpersonen, wie Balthasar Gerbier, van Leemput, Gerhard van Reijnst zu Antwerpen, u.s.w. genannt. In wessen Hände unsere beiden Bilder damals kamen, ist nicht zu bestimmen. Erzherzog Leopold Wilhelm scheint sie nicht besessen zu haben, da in dem Verzeichnis der niederländischen Künstler, deren Werke sich in seiner Sammlung befanden, Geertgen von Harlem nicht vorkommt [1]. Wahrscheinlich ist, dass Kaiser Ferdinand III, nach dem dreissigjährigen Krieg diese Gemälde an sich brachte, um eines der kaiserlichen Schlösser damit zu schmücken und von da aus gelangten sie bei der im Jahre 1777 vorgenommenen neuen Einrichtung der K.K. Bildergalerie in das Lustschloss Belvedere. Hier beschrieb sie zuerst von Mechel. Dass über die Schicksale der Bilder ein ganzes Jahrhundert hindurch, also seit ihrem Abgange aus England, keine Notizen zu finden sind, darf bei der Mangelhaftigkeit der Beschreibungen der K.K. Kunstsammlungen in jener Zeit nicht auffallend erscheinen. Später sind sie dann in die Gemäldegalerie des kunsthistorischen Hof-Museums übergegangen. Sie gehören unbedingt zu dem Wertvollsten was hier aufbewahrt wird.

Der Ton ist unbeschreiblich herrlich. Alle Farben sind auf bronzeartiges, goldenes Braun gestimmt [2]. Es ist das

---

[1]) Alfred von Wurzbach (I, S. 571) behauptet, dass die Gemälde sich 1659 in der Sammlung des Erzherz. Leopold Wilhelm befanden.

[2]) G. F. Waagen (Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. Wien. 1866) meint, dass der starkbraune Ton des Fleisches, der sehr dunkle Ton der blauen gegen das Grün, der roten gegen das Braun ziehenden Gewänder, einen starken Gebrauch des rotbraunen Sandaracfirnisses beweisst. Das ist

richtige, schimmernde Mattgold von Rembrandt. Alles ist davon gesättigt, wie eine Landschaft vom Abendlicht. Sogar das Schwarz hat diese prächtige Glut, die Geertgen dadurch erzielte, dass er das Schwarz etwas mit Dunkelgrün erhöhte. Das Grün selbst, obgleich Geertgen dafür Oxydgrün benützte, wodurch es leider von seiner ursprünglichen Glut eingebüsst hat, ebenso seine Ockerfarben, ganz besonders sein Braun (aus gebrannten Wurzeln), das alles ist so warm, so glühend, als ob Goldpulver darüber hingestreut wäre. Auch das Rot (meistens Schellack auf eine goldcrêmefarbene Untermalung lasiert) ist von herrlichster Tiefe und tönt mit dem vielen leuchtenden Weiss, als die beiden einzigen leichteren Klänge, durch die dunkelgestimmte Farbensymphonie hin.

Eine unendliche Seelenruhe spricht aus dieser Farbenkomposition, die keine grelle Heftigkeit, keine Leidenschaftlichkeit, keine schrille Dissonanz kennt. Niemals kokettiert Geertgen mit einer Farbe (wie Rogier van der Weyden mit seinem Gelb es tut, vergl. z. B. den Aermel des knieenden Königs seiner Anbetung in der Pinakothek zu München), niemals lässt er sich durch „Farbenwut" hinreissen, nie wird er weich und sentimental — immer und überall finden wir bei Geertgen tot Sint Jans die herrlichste Seelenruhe,

---

aber meines Erachtens nicht der Fall, denn wenn Geertgen tot Sint Jans diesen Firniss wirklich benützt hätte, müsste seine Anwendung zuerst an den weissen Partien wahrzunehmen sein. Diese zeigen aber völlig unvermischt die weisse Farbe. Richtiger denkt Karl Voll darüber (S. 229), der die Bemerkung macht, dass „an Stelle der alten, tiefen, vollen Farbe (seiner Vorgänger), die aus Einzelflächen mosaikartig zusammengesetzt erscheint, ein toniges Element und die Nuance bei Geertgen hervortritt." In der ganzen Kunst des XV Jahrhunderts habe ich das, ausser bei Geertgen, nur bei dem anderen Harlemer, Dirk Bouts, gefunden. Letzterer stimmt alle seine Farben auf Weiss, wie Geertgen alles auf Goldbraun stimmt, aber Dirk Bouts' Wirkung bleibt hinter der Geertgen tot Sint Jans weit zurück.

die der tiefste Untergrund seiner Kinderseele ist. Dirk Bouts hat einen feierlichen Ton, wie ein jubelndes Oster-Alleluja von hellen Knabenstimmen, das langsam in einer grossen, sonnigen Kirche emporsteigt. Rogier van der Weyden hat in seinen Farben das Liebliche, Süsse, das Schmelzende eines Weihnachtslieds, das durch das Dunkel der heiligen Nacht wie Sternenlicht hinschimmert. Van Eyck hat das Gewaltige eines Te Deum's, das unter den Gewölben einer majestätischen Kathedrale mächtig dahinbraust. Aber Geertgen, und Geertgen allein hat in seinen Farben das Innige, durch welches eine stille, echt menschliche Freude lacht, das kindlich Devote, das wie ein Gebet seines unsterblichen Landsmannes und Zeitgenossen Thomas van Kempen berührt.

Diese Bilder hat man in Wien eingerahmt. . . . in goldene Rahmen, man denke, in goldene Rahmen ! ! ! die natürlich mit ihrem protzigen, aufdringlichen Gefunkel das dunkle Braungold Geertgens vollständig überfluten, totschreien.

DIE RELIQUIENLEGENDE DES HL. JOHANNES DES TAEUFERS

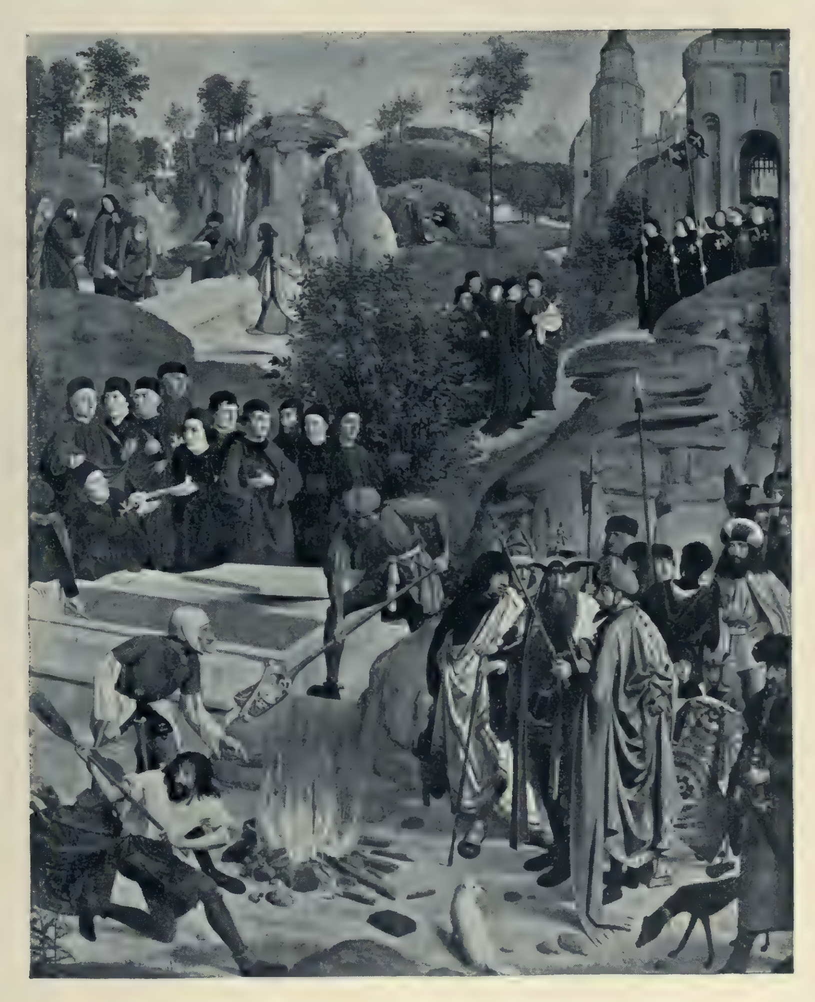
No. 644 der Gemäldegalerie des kunsthistorischen Hof-Museums in Wien. Eichenholz. Hoch 172 cm, breit 139 cm.

Im Katalog steht das Gemälde noch immer unter: „Julianus Apostata lässt die Gebeine Johannes des Täufers verbrennen" verzeichnet. An Stelle dieser ungenügenden Deutung setzten die Kunstgelehrten eine andere, bessere, die ich mir zu eigen gemacht habe. Weshalb die Katalogdeutung ungenügend ist, geht aus der folgenden Behandlung des Bildes klar hervor. Hören wir erst, was die Legende uns zu erzählen hat. Die Acta Sanctorum und die kleinen Bollandisten (deren Autor Paul Guérin seine Einzelheiten hauptsächlich der Arbeit von M. Barret entlehnt: Le précurseur, histoire raisonnée de la vie, de la mission et des prédications de saint Jean-Baptiste) sind die geeignetsten Gewährsmänner dafür[1]).

Nach dem Tode des hl. Johannes bemühten sich die Jünger, sich des Leichnams ihres verehrten Meisters zu bemächtigen, was ihnen schliesslich gelang. Um der Wut des Herodes zu entgehen und etwaigen Schändungen an den Gebeinen des Heiligen vorzubeugen, brachten sie diese fliehend nach Sebaste, der alten Hauptstadt Samarias, welche nicht mehr der Jurisdiktion des Herodes Antipas unterstand. Dort begruben sie den Leichnam in Gegenwart Christi. Auf dem Grabe geschahen selbstverständlich viele Wunder, worüber Kaiser Julian sehr aufgebracht war. Er befahl die Gebeine

---

[1]) Les petits Bollandistes par Paul Guérin (VII Auflage) Tome VII, Paris, S. 315 ff.



Die Reliquienlegende des Hl. Johannes des Täufers.

auszugraben und zu zerstreuen, in der Hoffnung, dass die Wunder nun aufhören würden. Aber sie mehrten sich, als die Reliquien verschiedenen Orten überliefert waren. Die Ungläubigen, darüber in neue Wut versetzt, wollten sie jetzt durch Feuer vernichten und selbst die Asche im Wind zerstreuen. Aber fromme Mönche hatten sich verkleidet unter die Schergen gemischt, und wussten so einen bedeutenden Teil davon zu retten. Selbst die Asche sammelten sie. Die Legende erzählt noch weiter, wie Herodes' erste Frau, die Tochter Aretha's, welche heimlich eine Schülerin und Nachfolgerin des hl. Johannes gewesen sein soll, den Kopf des Täufers, den sie keinem anvertraute, mit sich nach Jerusalem nahm, wo sie ihn an einer geheimen Stelle im Palast des Herodes begrub. Die Johanniter hatten auf der Insel Malta den Finger aufbewahrt, mit dem der Täufer damals Christus den Juden gezeigt hat. So weit die Legende.

Ich habe ausfindig zu machen gesucht, welche Form die Legende im Lauf der Zeiten unter den Johannitern angenommen hat. Besonders war ich darauf bedacht, weil der grösste Kenner ihrer Geschichte J. Delaville Le Roulx von ihnen erzählt [1]), dass sie in der Erfindung neuer und in Umgestaltung alter Legenden Meister waren. Sie hatten natürlich einen besonderen Zweck dabei . . . „ne fallait-il pas, en présence de la fondation des ordres religieux des Templiers et des Tentoniques, maintenir par un ensemble de légendes, le prestige de l'antiquité de l'Hôpital, sous peine de voir passer à ceux-ci l'influence et la vogue que la concurrence des nouveaux venus menaçait de lui enlever? Ne fallait-il pas aussi par des récits légendaires entretenir l'enthousiasme des foules, et surtout, — c'est un membre

---

[1]) J. Delaville Le Roulx, Les Hospitaliers en terre sainte et à Chypre, Paris, 1904, S. 16.

de l'Ordre qui en fait lui-même l'aveu [1]), frapper leurs imaginations pour assurer la générosité de leurs aumônes?" Leider konnte ich aber auf keinerlei Weise erfahren, wie die Legende von den Gebeinen Johannes des Täufers im xv Jahrhundert dargestellt wurde; denn selbstverständlich hat Geertgen tot Sint Jans die Geschichte nach dieser Umbildung gestaltet.

Bei der Behandlung dieses Bildes will ich nicht mit dem beginnen, was Geertgen in den Vordergrund gerückt hat, also nicht mit der Hauptszene des Bildes. Ich folge lieber der chronologischen Ordnung. Nachdem er also auf dem linken Flügel das Leben und den Tod des hl. Johannes uns vor Augen geführt hat, zeigte er uns auf dem rechten Flügel die Geschichte der Reliquien.

Um die Einheit von Zeit und Ort hat unser Meister sich ebenso wenig gekümmert, als die holländischen Dichter der Dramen, die zu Geertgens Zeit jedenfalls noch aufgeführt wurden. In „Esmoreit" sind wir nach der siebenten Szene auf einmal um achtzehn Jahre weiter gerückt; in „Lanseloet en Sandrijn" überspringt der Dichter ein Jahr nach der zehnten Szene. In „Gloriant" ist es auch nicht besser. Die Szenerie endlich wechselt fortwährend zwischen zwei Orten: die erste Szene von „Esmoreit" spielt auf Sizilien, die zweite in Damascus, die dritte wieder auf Sizilien, die vierte wieder in Damascus, und so immer fort. In „Gloriant" sind wir einmal in Braunschweig und dann in Abeland; in „Lanseloet en Sandrijn" abwechselnd in Dänemark und Afrika. — Es ist nicht besser in den Mysterien-Spielen, „Spel van Mascaroen," in den beiden Spielen von „de blijdschappen van Maria," in den dramatisierten Heiligenlegenden von „Jan van Beverley," in den zwei Mirakel-

[1]) „Mais je esme que questeors por mieaus gaignier troverent celes choses," sagt Guillaume de S. Estèné, der Autor vom „Exordium" in den letzten Jahren des XIII Jahrhunderts.

spielen: „Marieken van Nimwegen" und „van den Sacramente vander Nyeuwervaert" und in der Moraliteit: „Spyeghel der Salicheyt van Elckerlyc," alle aus dem xv Jahrhundert.

Wir bemerken auf der Reliquienlegende des Geertgen tot Sint Jans in der linken oberen Ecke der Bildfläche die Bestattung des Johannes. Ein jüngerer und ein älterer Mann tragen den erstarrten Körper, dessen Hände noch zusammengebunden sind, in einen geöffneten Sarkophag. Christus, erkennbar an seiner Sonderstellung und dem typischen Gewande, weist die Träger mit lebhafter Gebärde an, wie sie sich zu verhalten haben. Hinter demselben stehen noch drei Jünger, von denen der eine schmerzvoll die Hände ringt [1], der zweite sich wie ein Kind mit dem Rücken der Hand die Tränen aus den Augen wischt, während der dritte, der viel älter ist und seinen Schmerz zu beherrschen weiss, betrübt zuschaut. In dieser kleinen, in einer verlorenen Ecke ausgeführten Nebenszene, überrascht eine psychologisch fein beobachtete Figur, die wir nur bei Geertgen finden können: der tragende Greis. Trotz seines Alters hat er es sich nicht nehmen lassen, seinem geliebten Meister den letzten Liebesdienst zu erweisen. Er wählt aber den leichtesten Teil der Körpers, die Füsse, während der Jüngere, der Stärkere, den Oberkörper trägt. Und um in seinen Bewegungen nicht gehemmt zu sein, legt er den Mantel ab, den ein hinter ihm stehender Leidtragender über den Arm schlägt. Man beobachte das verschiedene Tragen der Beiden: wie leicht und bequem trägt der am Kopfende Beschäftigte, wie langsam, schwerfällig und bedächtig dagegen der Alte. Die Vermutung, die ich schon öfters auszusprechen wagte, dass Geertgen mehr oder weniger unter Einfluss der religiösen

---

[1]) Dülberg (S. 27) sieht in dem Mann, „der die gefalteten Hände erhebt," Christus???

und profanen Aufführungen seiner Zeit stand, wird durch diese Szene nach meiner Anschauung wiederum bekräftigt. Um so mehr, als es festgestellt ist, dass von den Heiligen aus den Evangelien, deren Leben auf der Bühne dargestellt wurde, Johannes der Täufer am meisten vorkam [1]).

Dass Geertgen, wie schon so oft gesagt, in seiner Pietät ein richtiges Kind geblieben ist, beweist wieder Folgendes. Er verwendet für seine Gemälde zwei Sorten Rot: ein feines und viel Arbeit erforderndes, nämlich Schellacklasur auf weisser oder gelber Untermalung, und ein billigeres und gemeineres Rot von gebranntem Ocker. Bei Betrachtung seiner Gemälde bemerken wir, dass er für den Vordergrund meistens Schellack benützt, für den Hintergrund jedoch nur Ocker verwendet. Ersichtlich auf diesem Gemälde. Der Mantel über dem Arm des trauernden Jüngers ist ockerrot; ockerrot ebenfalls das Unterkleid des ganz im Hintergrund sich befindlichen Alten, und das Kleid der Frau des Herodes, obgleich es das einer Königin ist; ockerrot auch die kleinen Fahnen, wie das heilige Gewand eines der Priester in der aufziehenden Prozession. Nur eine Ausnahme hat Geertgen gemacht. Es widerstrebte ihm, seinen Christus in eine solch gewöhnliche Farbe zu kleiden, obgleich er hier nur eine nebensächliche Figur in einer nebensächlichen Szene ist. Für seinen Christus war das Beste nicht gut genug, und so ist er die einzige Figur des Hintergrundes, die Geertgen mit Schellacklasur behandelt hat. Dieselbe ungewöhnliche Sorgfalt hat Geertgen bei der Faltenbehandlung, bei der Drapierung der Christusfigur aufgewendet.

Der ganze Vorfall spielt sich in einer Landschaft ab, die ebenso stimmungsvoll wirkt, wie eine naive Klavierbegleitung zu einem naiven Liedchen.

---

[1] Kalff, Letterkunde, II, S. 308.

Daneben, zur Hälfte von einem Felsen verborgen, gleichsam um das Geheime der Szene anzudeuten, sehen wir die erste Gemahlin des Herodes, (nicht Salome, wie Franz Dülberg[1]) meint) damit beschäftigt, den Kopf des hl. Johannes in einer Felsenhöhle zu verbergen. Wie gut ist ihr natürlicher Abscheu vor dem Blut dadurch ausgedrückt, dass sie das Haupt möglichst weit von sich entfernt hält, den blutigen Halsstumpf von sich abgewendet. Mit feinem Verständnis und Geschmack hat Geertgen das Schauerliche dieser Szene gemildert. Das Vornehme in der äusseren Erscheinung der Frau ist durch die schlanke Taille und durch die langen, schleppenden Aermel zum Ausdruck gebracht. In diesen kleinen Zügen verraten sich die besonderen Anlagen und Kräfte des Meisters.

Wir kommen nun zu der Hauptszene des Bildes, der Verbrennung der Gebeine auf Befehl des Kaisers Julian[2]). Im Vordergrund steht in nichts weniger als souveräner Haltung der Kaiser. Die richtige Operettenfigur! Geertgen hat das Groteske aber absichtlich betont. Er wollte Julian karikieren und darum stellte er ihn dar mit spiessbürgerlicher Wut in den schrecklichen Augen, mit gewaltiger Nase, martialischem Bart, protzigem Reifenhut, dessen fast bis auf den Boden reichende Binden das Marionnettenartige noch erhöhen, mit prunkhaftem Mantel und übermässig langem Szepter, das er wie eine Kutscherpeitsche in der Hand hält, während er die andere in possierlicher Ueberbrettl-Geberde gebieterisch ausstreckt. Hätte Geertgen Julian nicht karikieren wollen, so hätte er ohne Schwierigkeit wenigstens eine würdige Figur aus ihm machen können, wie er mit interesselosem Wohlgefallen so manche in der

---

[1]) Dülberg, S. 27.

[2]) Die Gegenwart des Kaisers bei dieser Verbrennung im Jahre 362 zu Sebaste wird wohl eine poetische Zutat des Künstlers sein. Vergl. Theodoreti Eccles. Hist. recensuit Thomas Gaisford, Oxonii, 1854, III, 7.

Auferweckung des Lazarus und in der Beweinung Christi gebildet hat [1]).

Hier tritt uns Geertgens Freude an der Anschauungskomik, der wir zum erstenmal im hl. Sippebild begegneten, erst recht entgegen. Immer und immer wieder wagt sich zwar dieser kecke Zug hervor, und wird nur da unterdrückt, wo das kindlich religiöse Gefühl, wie in der Christnacht, so überwiegend ist, dass alle anderen Empfindungen zurückgedrängt werden; wo das religiöse Gefühl aber vollständig fehlt, wie hier in der Behandlung der Reliquienlegende, gewinnt die Freude am Komischen jedoch so die Oberhand, dass die ganze Szene nur eine grosse Karikatur wird. Und eben das wollte Geertgen, denn er glaubte die Legende ebenso wenig als sein Alters- und Zeitgenosse Erasmus die damals zahlreichen Reliquiengeschichten geglaubt hat. Man denke nur, wie der feine Rotterdamer sich

[1]) Könnte diese Karikatur nicht eine Illustration sein zu der Beschreibung Erasmus: „Stellet euch jetzt einen Fürsten vor, wie man ihn nur zu gewöhnlich sieht: ein Mann, der von den Gesetzen keine Ahnung hat, der dem Gemeinwohle fast feindlich gegenübersteht und sein Denken nur auf sein persönliches Interesse richtet, der ein Sklave des Vergnügens, ein Verächter der Bildung, ein Feind der Freiheit und Wahrheit ist, dem nichts weniger am Herzen liegt als das Glück seiner Unterthanen und der jegliches Ding nur auf die Befriedigung seiner Leidenschaften und auf seinen eigenen Gewinn bezieht. Hänget ihm die goldene Halskette um, ein Schmuck, der die feste Verbindung sämmtlicher Tugenden anzeigt, setzt ihm die mit Edelsteinen verzierte Krone aufs Haupt, die ihn daran mahnen soll, dass er Alle an Heldensinn weit übertreffen müsse, gebt ihm das Scepter in die Hand, das Sinnbild der Gerechtigkeit und eines völlig unbestechlichen Herzens, bekleidet ihn schliesslich mit dem Purpurmantel, diesem Symbol der glühenden Liebe zu Staat und Bürgerschaft — und das Bild ist fertig! Wenn aber der Fürst diesen königlichen Schmuck mit seinem wirklichen Lebenswandel vergliche, scheint auch da noch zweifelhaft, dass er über seinen Aufputz Scham empfinden und fürchten würde, es möchte irgend ein Spassvogel die an sich sehr ernsten Insignien verlachen und verspotten". (Erasmus, Das Lob der Thorheit, übers. von H. Hersch, Leipzig, 1884, S. 119, 120).

über den Rock der hl. Jungfrau und die Kämme der hl. Anna moquiert [1]).

„Die Legende," bemerkte schon Max J. Friedländer, „betrachtete Geertgen bloss als unterhaltende Abenteuer aus ferner Zeit, und aus fernem Land [2])." Das offenbart sich nicht nur darin, dass er die Darstellung von Julian nicht ernst nimmt, sondern noch viel mehr in der Gleichgültigkeit, mit welcher das Gefolge Julians bei dieser Handlung assistiert; in der Gleichgültigkeit der Johanniter selber, die ohne die mindeste Ehrfurcht die Überreste, sogar ohne sie anzusehen, in die Hand nehmen; in der Gleichgültigkeit mit der die fünf Auserwählten die Gebeine nach dem Kloster überführen, so gemütlich, als ob sie einen alltäglichen Spaziergang machten; endlich noch in dem damit kontrastierenden Aufwand von äusserlichem Zeremoniell der ihnen mit Kreuzen und wehenden Fahnen entgegenkommenden Prozession. G. Kalff rechnet es Erasmus als eines seiner grössten Verdienste an, dass er zuerst den Unterschied zwischen Religion des Herzens und äusserlichem Formendienst schroff betont hat [3]), mir scheint es aber, dass Geertgen tot Sint Jans, schon vor ihm, ziemlich unzweideutig darauf hingewiesen hat.

Sehr originell ist der Jude mit der grossen Nase und den noch viel grösseren Lippen, mit dem blauen Kleide und weissem, mit grünen Fransen besetzten Mantel. Mit dem Finger zeigt er auf das Feuer, Julian dumm anglotzend. Ferner die Profilfigur, auf der anderen Seite Julians, mit dem köstlich drapierten roten Mantel und blauer und grüner turbanartiger Kopfbedeckung; endlich ganz vorn, in der Ecke, der Jude mit der Gurkennase und dem geflochtenen Bart, in grünem Kleide mit roten Aermeln.

---

[1]) Kalff, Letterkunde, II, S. 515.
[2]) Friedländer, Jahrbuch, XXIV, S, 65.
[3]) Kalff, Letterkunde, II, S. 514.

Prächtige Kerls! Die hat Geertgen sicher mit Schmunzeln auf seine Holztafel gepinselt!

Die lebhafteste Bewegung hat er in die Gruppe von ungefähr zehn Männern aus dem Gefolge des Kaisers zu legen gewusst. Keiner zeigt eine Haltung, die der eines anderen ähnlich ist. Der eine redet mit seinem Nachbar, zwei haben sich beinahe abgewendet, um sich mit dem Nachkommenden zu beschäftigen, ein vierter träumt gott- und weltverloren vor sich hin, wieder ein anderer schaut selbstbewusst zu, was da vorgeht; einer steht unter ihnen, der sich offenbar langweilt, wieder ein anderer lächelt still zufrieden u. s. w. In der Schilderung dieser Charaktere, die alle zu einer Gattung gehören, herrscht ein köstliches Verhältnis der Abstufung. Das Ganze ist ausserordentlich leicht gruppiert, ungemein realistisch gesehen und dargestellt, so dass man leicht verstehen kann, wie auch Karl Voll auf den Gedanken kam, dass Geertgen seine Modelle den, im XV Jahrhundert in Holland sehr verbreiteten und beliebten Mysterienspielen entnommen haben müsse [1]).

Wie ein groteskes Bild aus einer Komödie mutet uns endlich auch die Gruppe der drei Schergen an. Ein hübscher, langer Kerl in braunen Hosen, rotem Ueberkleid mit

---

[1]) Alois Riegel (Das holländische Gruppenporträt Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien. 1902. Band XXIII. Heft 3 und 4. S. 75—87.) macht die Bemerkung, dass in dieser Gruppe eine subordinative Behandlung fehle, obgleich das Thema es zwingend herausfordere. „Hinter dem Kaiser," sagt er, „drängt sich ein zahlreiches Gefolge, aber keiner darunter schaut sich nach dem Kaiser oder nach dem Feuer um." Glücklicherweise nicht! Denn wie fade, wie unnatürlich, wie unpsychologisch wäre dadurch diese jetzt so wirksame Szene geworden. Abgesehen davon, dass das Gefolge in einer so kleinen Ecke, hinter den Felsen aufgestellt, viel zu zahlreich ist, um insgesammt an der einen Handlung teilnehmen zu können, böte die Verbrennung von ein paar Knochen für diese Leute doch wirklich nichts Fesselndes. Geertgen fühlte viel zu fein, war viel zu psychologisch veranlagt, um einen derartigen Kompositionsfehler zu begehen, wie ihn Alois Riegel vielleicht gewünscht hätte.

blauen Aermeln, hält eine Schaufel in den Händen und ist eben im Begriff, eine Ladung Knochen ins Feuer zu werfen. Wir sehen hier deutlich, dass Geertgen den Hang zur Uebertreibung, deren wir uns noch vom hl. Sippebilde her erinnern, noch nicht vollständig überwunden hat. Die Stellung mit dem gesenkten Haupte, dem vorgebeugten Oberkörper und dem gebogenen Knie ist die eines Mannes, der irgend eine schwere Last aufzuheben hat, aber nicht eine hölzerne Schaufel mit drei oder vier Knochen. Welch echte Pöbelgesichter „von der meist gefährlichen, fanatischen Beschränktheit," sagt Max J. Friedländer, haben die zwei anderen Schergen: der eine, in braungelber Jacke, hat einen Blasebalg in der Hand und fragt, ob er das Feuer noch etwas aufschüren soll, während der zweite — mit auffallend stupidem Gesicht, und verwahrlostem Haar und Bart — die Asche in den Wind streut.

Nahe dem Feuer sitzt noch ein vornehm aussehender, zottiger, weisser Hund, und sieht sich mit Verachtung nach einem anderen, schwarzen Köter um, der in weniger glänzenden Gesellschaften zu verkehren scheint, sehr unaristokratisch einherschreitet und scheinbar bedauert, dass all die köstlichen Knochen verbrannt werden. Dieser feine Sinn für Realismus ist spezifisch holländisch. Vergleichen wir z. B. damit die mit soviel Freude dem wirklichen Alltagsleben entnommenen und der Realität entsprechenden Szenen im Spiel: „van Marieken van Nimwegen," das aus derselben Zeit datiert [1]).

Hiermit sind wir endlich an die letzte Szene gekommen, die Geertgen in den Mittelgrund verlegt hat: die Rettung und Sicherung der Reliquien durch die Johanniter. Hören wir, was Alois Riegel, der sich mit diesem Teil des Gemäldes eingehend beschäftigt hat, sagt:

---

[1]) G. Kalff, Letterkunde, II, S. 329.

„Hat Geertgen in der Tat lebendige Individuen conterfeit? . . . . Jeder Kopf ist in so individueller Weise behandelt, dass er mit keinem der übrigen verwechselt werden kann. Warum hätte sich der Meister gerade an diesen zwölf Köpfen die Aufgabe der Differenzierung so sehr erschwert, wenn er nicht eine zwingende Veranlassung dazu gehabt hätte? Und diese kann doch keine andere gewesen sein, als das Gebundensein an bestimmte lebende Individuen als Vorbilder. Der Beweis dafür lässt sich aber noch weiter bis zur Evidenz erbringen. Es wurde schon gesagt, dass von den Zwölfen am Sarge bloss fünf das Kreuz am Mantel und überhaupt durch fast genau uniforme Tracht als Johanniter gekennzeichnet erscheinen; ob in den übrigen Sieben Laienbrüder zu erkennen seien, mögen Localgeschichtkundige entscheiden, denen ich auch die Feststellung näherer Daten über die dargestellte Begebenheit überlassen muss. Die genannten Fünf kehren nun, wie ebenfalls schon erwähnt wurde, etwas weiter rechts wieder, und zwar lassen sie hier trotz der kleineren Dimensionen, in denen sie gemalt sind, genau die gleichen Köpfe erkennen, wie links vorher. Die beiden längeren Knochen hat jetzt derjenige an sich genommen, der vorhin sprechend dargestellt war; durch die Augensäcke und die lange Nase mit geradem Rücken, ferner durch ein violettes Untergewand hat ihn der Meister unverkennbar zu machen gewusst. Der kleinere, etwas gezackte Knochen ruht noch immer in den Händen eines und desselben, den namentlich sein spitz vorstossendes Kinn und der stumpfe Winkel zwischen Stirn und Nase verräth. Als Dritter folgt oben jener mit den vorstehenden Backenknochen, der unten die längste der Reliquien einem Anderen darreicht; und auch diesen letzteren mit seiner kleineren Statur, den breiten Wangen, der gebogenen Nase, den vorgeschobenen Lippen und dem devoten Blick finden wir in der oberen Gruppe ganz links wieder. Dem Fünften in der

oberen Gruppe, zwischen den beiden zuletzt genannten, kann somit unten kein anderer entsprechen, als derjenige, der sich über die Sargöffnung beugt und den Kopf in völliger Verkürzung zeigt; es ist dies allerdings eine ganz und gar unporträtmässige Haltung, für deren Wahl sich aber eine ungezwungene Erklärung darin zu bieten scheint, dass der obere Kopf mit seinem schiefen und verwachsenen Mund und anderen Disproportionen eine ganz ungewöhnliche Hässlichkeit verräth [1]), die selbst in diesem Punkt sonst minder empfindlichen Niederländern — ob dem Maler oder den Bestellern muss unentschieden bleiben — eine wiederholte und gar in grössere Nähe gerückte Wiedergabe unerträglich erscheinen lassen machte. Von den vier zuerst genannten Köpfen ist aber die Uebereinstimmung in beiden Gruppen völlig sichergestellt und wohl nicht anders zu erklären, als dass der Maler darin eben an bestimmte lebende Modelle gebunden war, die er als Porträte zu malen hatte."

Bis hierher glaube ich, dass wir Alois Riegel beistimmen können. Doch nun fragt sich der Autor: „durch welche vereinheitlichende Mittel der inneren psychischen Auffassung und der äusseren, physischen Composition dieselben nun zu einem höheren Ganzen zusammengefasst, aus einem äusseren Nebeneinander von Einzelporträten zu einem Gruppenporträt erhoben werden?"

„Die innere Einheit der Auffassung," fährt Riegel weiter, „war schon durch das historienhafte Thema zwingend gegeben, das alle Teilnehmer zu einer Handlung vereinigte, indem es die Einen als activ Beteiligte (handelnd), die Uebri-

---

[1]) Ich finde diese Erklärung ausserordentlich scharfsinnig, aber ich glaube, dass der grösste Teil der Hässlichkeit auf Rechnung des Restaurators und nicht des Dargestellten gebracht werden muss. Das Holz der Tafel scheint früher gerade an dieser Stelle zu splittern angefangen zu haben, und dieser Beschädigung scheint nicht besonders geschickt abgeholfen. Alois Riegel hat das, so scheint es, übersehen.

gen als passiv Beteiligte (Zuschauer) charakterisieren liess. Es fällt aber gleich auf," sagt er, „dass die Letzteren sich um die Handlung der Ersteren äusserlich gar nicht bekümmern. Das gleiche Verhältnis ergibt sich zwischen den einzelnen Handelnden und den einzelnen Zuschauern untereinander, ja zwischen den Handelnden und dem Gegenstande ihrer Actionen, obwohl in letzterer Hinsicht der Zwiespalt etwas minder augenfällig und anstössig betont erscheint."

Alois Riegel gelangt dann zu dem überraschenden Ergebnis, „dass, wiewohl durch die historienhafte Handlung ein Mittel zur einheitlichen Auffassung von selbst gegeben war, der Maler gerade umgekehrt alles mögliche getan hat, um diese Einheit der Handlung zu verwischen und die Figuren wechselseitig unabhängig von einander und von den Gegenständen ihrer Handlung darzustellen [1])."

Diese Schlussfolgerung geht aber meiner Meinung nach zu weit! Alois Riegel hat übersehen, dass Geertgen tot Sint Jans die Johanniter unmöglich anders darstellen konnte, als er es getan hat. Dass er einen bestimmten Ausdruck in idealisierte Köpfe zu legen versteht, hat er in seiner Beweinung Christi glänzend bewiesen. Aber wenn die Aufgabe gestellt gewesen wäre, die wirklichen Erscheinungen festzuhalten, und dann noch ausserdem die Forderung erhoben worden wäre, ihre aktive oder passive Beteiligung an der bestimmten Handlung, in casu dem Wiederfinden der Gebeine, und die Art der jeder einzelnen Individualität eigenen Teilnahme an dem Akte — denn sonst wäre die historische Treue wieder verloren gegangen — auszudrücken; so erhebt sich doch die Frage, welcher Holländer, selbst im Vollbesitz der raffiniertesten Technik des XVII Jahrhunderts, zur Lösung dieser Aufgabe befähigt gewesen wäre? Rembrandt kaum:

[1]) Alois Riegel: Das holländische Gruppenporträt. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien. 1903. Band XXIII. Heft. 3 und 4. S. 75—85.

erinnern wir uns nur an seine Nachtwache und seine Staalmeesters. Geertgen war also gezwungen, auf die Verwertung des psychischen Ausdruckes (Handlung, Aufmerksamkeit u. s. w.) zu verzichten. Er hat nichts Anderes erstrebt, weil er nichts Anderes erstreben konnte, als die Johanniter möglichst ähnlich wiederzugeben. Und folglich hat er sie gewissenhaft mit dem Gesichtsausdruck gemalt, wie sie in seinem Atelier vor ihm posiert haben, und nicht wie Jeder bei einer bestimmten Handlung, in casu der Auffindung der Reliquien, gedacht werden konnte. Höchstens hat er durch ein paar Gebeine, die er ihnen in die Hand gegeben hat, ihre Aufstellung bei dem geöffneten Sarkophag motiviert. Alois Riegel hat die Formel vollständig vergessen, nach der Geertgen das Bild zu malen hatte. Damit fällt natürlich das Resultat, zu dem er gekommen, in sich zusammen. Damit werden auch die äusserst spitzfindigen Theorien hinfällig, die er auf diesem Resultat aufzubauen versucht hat.

In Anschluss daran möchte ich noch die Bemerkung knüpfen, dass die Johanniter mit ihren müden Augen, ihren verweichlichten Zügen — mit Ausnahme vielleicht eines einzigen charakteristischen Kopfes, — mir eine langweilige Gesellschaft von eingebildeten, selbstzufriedenen Herrschaften zu sein scheinen, die ohne innerliche oder äusserliche Kämpfe in aller Herrgottsruhe dahinleben, nein, nicht einmal selbst leben, sondern sich leben lassen.

Noch unbedeutender ist die Gruppe, die aus der romanischen Burg (vielleicht nach einer alten Zeichnung kopiert, die Geertgen in ihrem Kloster vorfand) so automatenhaft auszieht, wie die mechanischen Puppen der grossen Uhr im Strassburger Münster.

Ohne zu phantasiereich zu sein, finde ich, wie schon bemerkt, viel versteckte Ironie in diesem Bilde. Versuchen wir nur im Selbstbildnis Geertgens zu lesen. Er hat sich natürlich in vollem Ernste in Reih und Glied mit den

Johannitern gestellt. Aber ist das nicht ein erborgter Ernst, von dem man jeden Augenblick befürchten muss, dass er sich in unterdrücktes Lachen verwandelt?

Ein intensives Betrachten der Beweinung Christi, jenes Gemäldes, das so entschieden mit diesem kontrastiert, wird die eigenartige Stimmung, in der unser Geertgen tot Sint Jans diese Reliquienlegende des hl. Johannes des Täufers gemalt hat, noch plastischer hervortreten lassen.



Beweinung Christi.

DIE BEWEINUNG CHRISTI

No. 645 der Gemäldegalerie des kunsthistorischen Hof-Museums in Wien. Auf Eichenholz. Hoch 174 cm, breit 131 cm.

Im Verzeichnis ist das Gemälde als „die Kreuzabnahme" angegeben. Ich ziehe die Beweinung Christi vor, die mir ausserdem auch als die beste Uebersetzung des altholländischen „Noodt Godts" erscheint.

Was sehen wir auf dem Bilde?

Ganz vorn auf weissem Tuch liegt der tote Christus. T o t. Den Zustand des Totseins betone ich so stark wie möglich, denn meiner Anschauung nach haben wir zum ersten mal auf einem Bild der niederländischen Schule des XV Jahrhunderts einen wirklichen Leichnam und zwar ohne das Abstossende dieser Realität. Meist ist der vom Kreuze abgenommene Christus mehr schlafend oder ohnmächtig dargestellt, und muss dann ein gesuchter grünlicher Verwesungston uns den Todeszustand suggerieren. Hier aber bedarf es nicht einmal der Farben, um den schrecklichen Ernst des Todes zu fühlen, und ich glaube, dass der erschütternde Eindruck, den das Bild auf uns ausübt, zum grössten Teil hiervon herrührt. Christus ist w i r k l i c h tot, d e s h a l b ist die Trauer der Umstehenden auch überzeugend, d e s h a l b können wir vollkommen mit ihnen leiden.

Der Todeszustand ist mit demselben faszinierenden, echt holländischen Realismus zum Ausdruck gebracht, von welchem wir auch in der damaligen holländischen Literatur Beispiele nachweisen können. Z.B.:

O Tod, du lähmst alle meine Kraft,
. . . .
Kalter Schweiss übertaut den ganzen Körper,
Die Wangen erblassen, die Lippen werden blau,
Die Kehle machst du röcheln schauerlich.
Beim Sterben schwinden die Sinne sämmtlich.
Der Kopf hängt schwer nieder,
Die Adern schwellen an, die Muskeln krampfen sich zusammen,
Der Körper erkaltet, der Puls fliegt,
Die Züge werden scharf,
Die Augen stehen starr,
Arme und Beine sieht man von Schmerzen sich strecken [1]).

Sehen wir nun, wie Geertgen tot Sint Jans auf der Beweinung Christi den Tod zeichnet. Der Kopf schwer zurückgefallen, die Augen gebrochen, die Züge um die Nase eingesunken, sodass diese scharf hervortritt, der Mund, nachdem der letzte Sterbensseufzer ihm entflohen, noch halb geöffnet. Die Muskeln funktionieren nicht mehr, die Schlüsselbeine und der Brustkasten stehen jämmerlich hervor durch das Herunterhängen des Kopfes und das kraftlose Niederfallen der Arme, die Hände liegen in endgültiger Erschlaffung

---

[1]) Bundel van Jan van Doesborch, zitiert bei G. Kalff, II S. 135, 136.

O doot, ghi doet alle mijn crachten flauwen,
. . . .
Cout sweet doedi tgeheel lichaem dauwen,
Die Wangen ontlijcken, die lippen blauwen,
Die keele doedi ruetelen misbaerlick,
Int sterven ghemistmen syn sinnen eenpaerlick.
Thooft hangt seer swaerlic,
Die aderen bersten, die zenuwen recken,
Tcorpus wert cout, den pols iaecht,
Taensicht scherpt claerlick,
Doogen staen staerlick,
Armen en beenen sietmen van pijnen strecken.

aller Muskeln und Sehnen willenlos da, so wie sie niedergefallen sind. Beine und Füsse sind noch starr vom letzten Todeskrampf. Obgleich einerseits die Behandlung der Muskeln und Knochen ziemlich grob ist und z. B. mit den Akten von van Eyck in keinen Vergleich treten kann: und sich andererseits wieder etwas Kleinliches geltend macht, das auf die Körperhärchen in den Achselhöhlen und an den Beinen nicht verzichten konnte, fühlen wir hier doch, dass das der Tod ist in all seinem Ernst, aber noch viel mehr in seinem majestätischen Siege über alle Kämpfe, alles Elend, alle Leiden. Und wenn wir unsere Gefühle bei der Betrachtung dieses ergreifenden Gemäldes analysieren, dann werden wir auch finden, dass sich unser Mitleid nicht Christus, sondern den Umstehenden zuwendet, die so viel, die ja alles in dem Heiland verloren haben.

Wie bewunderungswürdig hat Geertgen die Psychologie des Schmerzes in ihnen zu charakterisieren gewusst.

Maria leidet tief wie eine Mutter. Sie hat das Haupt ihres Sohnes im Schoss. Sie weint so schmerzlich, nicht über sich selbst, nicht über eigenes Leid; sie beachtet nicht einmal ihren persönlichen Verlust, sie denkt nur an ihr Kind. Sie möchte sich jetzt noch für ihren Sohn aufopfern, sich jetzt noch hingeben, wie sie das ihr ganzes Leben lang getan hat, aber sie fühlt sich hier machtlos, sie ist sich so bewusst, dass sie nichts mehr tun kann, dass sie nicht mehr Mutter, das heisst aufopfernde und selbstlose Liebe für ihn sein darf. Und verzweifelt über die Machtlosigkeit ihrer Liebe faltet sie die Hände, ganz schmerzverzehrt.

Maria Salome und Maria Cleophae leiden in der Stille wie Freundinnen. Sie haben sich ehrerbietig und bescheiden zurückgezogen, wie sie sich während des Lebens Christi auch niemals in den Vordergrund gedrängt haben: denn die anderen hatten heiligere Rechte auf ihn.

Maria Magdalena leidet, auf dem Bilde Geertgens, wie

Eine, die „viel geliebt hat[1])". Sie hat sich unmittelbar bei Christi Haupt niedergekniet, die Hände krampfhaft ringend; ihr ganzer Körper zuckt und erbebt unter wildem Schluchzen. Am liebsten möchte sie alle zurückdrängen, selbst seine Mutter; am liebsten möchte sie allein mit ihm sein und mit glühenden Küssen seinen Mund wieder warm küssen, wie sie bei seinem Leben „nicht aufhören konnte, seine Füsse zu küssen."

Im ganzen XV Jahrhundert gibt es wenige Werke von solch erschütternder Tiefe. Und wie schlicht ist alles gedacht und ins Bildhafte umgesetzt! Keine Spur von Pose, keine Spur von theatralischer Uebertreibung, keine Spur von Effekthascherei! Wie tief, tief menschlich und wahr ist dieser ungeheure Schmerz ausgedrückt!

Ebenso fein charakterisiert ist auch der Schmerz der Männer. Mit welcher Verzagtheit hat der knieende Mann, den ich für den Maler selbst halte, es gewagt, in diese heilige Gesellschaft zu kommen. Er fühlt sich so unwürdig. Wenn der hl. Johannes ihn nicht zu Christus geführt hätte, wäre er am liebsten still weggegangen, um sich in der Einsamkeit leise auszuweinen. Man sehe, wie er ganz verwirrt niederkniet, die Hand auf der Brust, gleichsam eine Entschuldigung stammelnd.

Der junge Johannes weint, wie nur ein Kind weinen kann. Mit der linken Hand hält er seinen Mantel empor, als wolle er darin sein heftiges Schluchzen ersticken. Mehr Selbstbeherrschung zeigen dagegen die viel älteren Joseph von Arimathia und Nikodemus. Sie haben alles für die Grablegung vorbereitet und sind jetzt gekommen, um ihren lieben Meister zu holen. Wie sind beide innerlich zerrissen, wie schwer fällt auch ihnen der Abschied, obgleich sie versuchen, ihre Tränen zurückzudrängen. Betrachten wir nur

---

[1]) „dilexit multum", Luc. VII, 47.

die ganz zerschlagene Haltung des Joseph von Arimathia, wie er den Kopf senkt, wie er mit sichtbar zitternder Hand die Kapuze zurückschiebt; und dann die grossen, hohlen Augen und den vom Schmerz zusammengepressten Mund des Nikodemus.

Dieses Gemälde findet nur sein Gegenstück in dem nordniederländischen Gruppenbild, dem Sterbebett Marias, im Rijksmuseum zu Amsterdam, das aus ungefähr derselben Zeit datiert.

Alles konzentriert sich in Geertgens Beweinung Christi auf Christus: alle Farben, alle Linien.

Die Farben sind fast alle dunkel gehalten. Maria hat ein schwarzes Kleid mit tiefblaugrünem Mantel; Magdalena ein ihrem Charakter entsprechendes rotes, das aber durch den grünen Mantel gedämpft wird; Maria Salome neben ihr trägt ein dunkelblaugrünes Gewand mit schwarzem Mantel; die stehende Maria Cleophas hat ein weisses mit Tiefgrün gefüttertes Ueberkleid, das sie aber mit der linken Hand aufhebt, weil es sonst durch die Helligkeit des Weiss die Stimmung stören würde. Darunter zeigt sich dann ein graubrauner Rock. Der knieende Mann ist fast ganz dunkel gekleidet, er trägt einen grünschwarzen Mantel mit braunem Pelz verbrämt und ein Brokatkleid, von dem aber nicht viel sichtbar ist, weil es sonst detonieren würde, und dunkelgrüne hohe Stiefel. Nur der junge, liebende Johannes ist wie üblich in Rot; Joseph von Arimathia in langem, grünem Mantel und dunkler Kapuze, Nikodemus endlich in Schwarz.

Wir finden also nur dunkle, sehr dunkle Farben, die Geertgen tot Sint Jans mit keiner anderen Absicht gewählt hat, als um den Leichnam Christi und die fahle Blässe des Körpers, die noch durch die weisse Leinwand, worauf er liegt, erhöht wird, plastisch in den Vordergrund zu rücken. Wieviel Aehnlichkeit hat diese Beweinung Christi mit der Christnacht: was Geertgen in letzterem Gemälde

durch Lichtbehandlung erreichte, sucht er hier durch Farbengebung zu erzielen.

Dieselbe Aehnlichkeit mit der Christnacht finden wir auch in der Linienführung. Alles leitet zu dem Haupt Christi hin. Eine erste Linie führt über die Köpfe von Maria Salome und Magdalena; eine zweite über Maria Cleophas und den knieenden Mann; eine dritte, die auch wieder zu Christus führt — und das ist die Hauptlinie — über Nikodemus, Joseph von Arimathia, Johannes und Maria. Gleichzeitig hat dann Geertgen diese diagonale Hauptlinie benützt, um uns unwillkürlich in gegenüberliegender Richtung, von Christus ausgehend, nach dem Grab hinüber zu leiten, das durch das Gefäss daneben gekennzeichnet ist. Dort wird sich der letzte Akt dieses Leidensdramas abspielen. Und dann .... Ruhe, unendliche Ruhe! In dem weiteren Aufbau des Bildes folgen keine diagonalen Linien mehr, die uns noch weiterführen, die auf neue Dinge hinweisen. Alles wird von einer stillen Landschaft abgeschlossen, die aus mehreren jetzt horizontal gebildeten Linien aufgebaut ist. So erkläre ich mir wenigstens die unendlich ruhige und erwartungsvolle Osterstimmung, die in dieser Landschaft liegt. An sich hat sie gar nichts Besonderes: einige Bäume, auf welligem Hügellande zerstreut, von denen zwei über alles hoch hinausragen und regungslos gegen den späten Abendhimmel stehen, ein paar Häuser, halb im Grün verloren, ein kleiner träumender Weiher — das ist alles! Und doch fühlen wir, wie das kleine Stückchen Natur in tiefster, stimmungsvollster Harmonie mit der Haupthandlung verwachsen ist.

Aber derselbe Geertgen tot Sint Jans, der uns solche Feinheiten vorzuführen wusste, sollte sich doch auch noch von seiner anderen Seite zeigen. Wie der Vikar der St. Marienkirche zu Utrecht Jan van Stijevoort, der 1524 einen Band gesammelter Gedichte „Refereinen" herausgab,

sich nicht scheute, derb realistische Liebesszenen unmittelbar neben fromme Betrachtungen über den jüngsten Tag, ein Lügengedicht neben eine Hymne auf die hl. Jungfrau, übelriechende Witze zwischen Klagen oder Seufzern höfischer Minne zu stellen [1]), ebenso wenig nahm Geertgen Anstoss, auf einem und demselben Bild die krassesten Widersprüche zu vereinen. Mit den ernstesten Absichten mag er die Skizze auf dem Kalvarienberg begonnen haben: er wollte noch eine Kontrastwirkung anbringen, um das Rührende der Haupthandlung stärker hervorzuheben, die Bestattung der Schächer gegenüber Christi Begräbnis. Im allmähligen Weiterarbeiten verlor er aber die zarte Stimmung, in der er die Hauptszene des Bildes gemalt hat, und malte dann in einem Umschlag der Stimmung, gewissermassen eine Schranke zertrümmernd, in der unbezwingbaren Lust kecken Bildens, zum Kalvarienberg eine Szene, deren künstlerische Darstellung selbst den kühnsten und leidenschaftlichsten Malern der Soldateska des XVII Jahrhunderts, wie Dirk Hals, Antoni Palamedesz Stevaerts, kaum lebensvoller gelingen konnte. Echt holländisch ist diese Freude an dem Rauhbeinigen und Vierschrötigen. Schon durch die mittelalterliche Literatur zieht dieser Charakter. Fünf von den sechs uns überlieferten „Sotterniën" schliessen mit dem Vermerk für die Schauspieler: „Hier vechten si," das heisst: „jetzt wird gerauft."

Auf Geertgens Beweinung Christi sind die Schergen eben dabei, die Schächer vom Kreuze abzunehmen. Sie haben Eile. Es ist auch schon spät. Ein unendlich langer Kerl schleppt eine schwere Leiter heran. Ein zweiter will ihm wohl dabei behilflich sein. Mit einer Heugabel versucht er die Leiter aufzurichten ..... Es geht! Sogleich ist sie beim Kreuze aufgestellt, an dem der arme Schächer

---

[1]) Kalff, Letterkunde, II, S. 132.

mit Händen und Füssen gebunden und genagelt in jämmerlichstem Zustand hängt.

Den anderen Schächer haben sie schon heruntergeschafft und sind eben im Begriff ihn zu begraben. Aber wie? Einer der Soldaten hat ihm an den Gürtel einen Strick gebunden, dessen Ende er zweimal um das Gelenk gewickelt hat, denn es ist keine kleine Last! Ein anderer Kerl, mit einem ordentlichen Loch in der Hose, fasst die beiden Beine der Leiche, die mit dem Kopf und den Händen voraus, schon über der cisternenartigen Gruft schwebt. Im nächsten Augenblick wird der Körper hinunterplumpsen. Ein dritter Scherge versetzt dem Körper, um die Arbeit zu beschleunigen, noch einen Stoss mit einer Lanze, sowie einen kräftigen Fusstritt.

In kleiner Entfernung sind noch zwei Soldaten, deren Silhouetten sich phantastisch auf dem Himmel abzeichnen, im lebhaftesten Gespräch mit einem dritten, der sich ungeniert auf den Boden gesetzt hat. Sie kümmern sich offenbar gar nicht um das Treiben um sie her. Nur ein Hund sitzt wie ein vornehmer alter Herr dabei und schaut nachdenklich zu.

Welches Vergnügen mag Geertgen tot Sint Jans diese, von jedem Zwang befreite, mehr als derbe Szene bereitet haben! Ich kann mir so lebendig vorstellen, wie die vornehmen Johanniter ihn in seinem Atelier besuchten, und erstaunt waren über die kindliche Pietät, mit der er die Kreuzabnahme, nein! nicht gemalt, sondern in Farben und Linien gebetet hatte, und wie er dabei gestanden, die Hände in den Taschen, die Mütze schief auf dem Kopf, ein paar Pinsel quer in dem verschmitzt lachenden Mund, sich schon im voraus daran ergötzend, wie die hochwürdigen Herren sogleich bedenklich den Kopf schütteln werden über die Szene, die er da in der oberen Ecke des Bildes mit so keckem Humor hingeworfen hatte.

Ich brauche wohl nichts mehr hinzuzufügen, um noch eingehender zu charakterisieren, wer Geertgen war, als er den Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens erreicht hatte. Denn diese Beweinung Christi betrachte ich als sein Meisterwerk. Jetzt hat er sich selbst vollständig gefunden, und damit seinen eigenen, persönlichen Stil. Das Gemälde ist Geertgen, durch und durch Geertgen. Und diese Beweinung Christi erzählt uns mehr von seinem Inneren als Bände von Briefen und anderen Manuskripten. Eines kann ich nicht nachdrücklich genug betonen. Obgleich Geertgen, wie wir gesehen haben, in Farbentechnik, in Komposition, in Luft- und Linienperspektive, in Lichtbehandlung, in Landschaft- und Charakterdarstellung (ich greife nur einiges heraus) so weit fortgeschritten war, so ist er doch innerlich dasselbe ehrliche, natürliche, naive Menschenkind geblieben.

Zum Schluss noch eine Bemerkung.

Max J. Friedländer teilt uns Folgendes mit: „Das Bild vom Hochaltar der Johanniter, die Beweinung Christi, ist kopiert als Mittelstück eines kleinen unbedeutenden Flügelaltars, der vor einigen Jahren auf einer Londoner Auktion aufgetaucht und vor Kurzem im Besitze des Antwerpener Kunsthändlers Peypers war; die Flügelbilder dieses Altars sind ganz im Stile jenes Meisters gemalt, den man jetzt für Jan Mostaert hält, wenn sie auch schwach und nicht auf der Höhe stehen, auf der der pretenziöse, pedantische Hofmaler gewöhnlich steht. Das Beieinander dieses Mittelbildes und dieser Flügel ist jedenfalls sehr interessant und bestätigt gewisse Hypothesen [1]." Ich habe bei Herrn Peypers angefragt, ob er mir mitteilen könnte, wo das Triptychon hingekommen ist, erhielt aber keine Antwort. Ich vermute indes, dass es dasselbe ist, das augen-

---

[1]) Friedländer, Jahrbuch. XXIV, S. 66.

blicklich unter N°. 675 im Rijksmuseum zu Amsterdam aufbewahrt wird. Im Jahre 1903 ist es auf der Auktion Fievez angekauft worden. Das Mittelbild ist hoch 72,5 cm, breit 57,5 cm. Die Flügel 72,5 cm hoch und 21,5 cm breit. Auf der Innenseite der Flügel finden wir den Stifter mit dem hl. Petrus und die Stifterin mit dem hl. Paulus; auf der Aussenseite das Wappen von Speyart van Woerden, sowie das seiner Gemahlin. Unter den Wappen steht 15,7, womit wohl 1507 gemeint sein wird.

Ich teile das nur mit als Beweis, wie hoch Geertgens Werk damals schon geschätzt worden ist, und dass diese Tafel wohl die beste vom ganzen Hochaltar gewesen sein muss. Diese Vermutung wird noch dadurch wahrscheinlicher, dass die Johanniter bei den Bilderstürmen oder bei der Belagerung Harlems gerade diesen Flügel gerettet haben.



Der HL. Johannes der Täufer.

DER HL. JOHANNES DER TAEUFER

Königliche Gemäldegalerie in Berlin. Auf Eichenholz. Hoch 42 cm, breit 28 cm. Früher war es im Privatbesitz des englischen Malers W. Cope; dann bei Christie als Joachim Patinier für 3 Pf. 10 Sh. verkauft [1]; Percy Macquoid brachte es im Jahre 1896 unter dem Namen „Patenier" zur Ausstellung im Burlington House; später war es auf der Ausstellung der niederländischen Primitiven zu Brügge 1902, in welchem Jahre die Gemäldegalerie der königlichen Museen zu Berlin, Dank dem Eingreifen des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins das Glück hatte, es zu erwerben [2]. Von der früheren Geschichte des Bildes wissen wir nichts. Die Vermutung, dass Geertgen es für die Johanniter gemalt hat, ist deshalb nicht grundlos, da es ihren Schutzpatron vorstellt. Ob es für die Johanniter in Harlem bestimmt war, oder ob es zu den Gemälden gehörte, von denen Carel van Mander berichtet, dass Geertgen sie für die Ordensherren ausserhalb Harlems gemalt hat, bleibt ungewiss. Der Gedanke liegt sehr nahe, dass das Bild nicht mit den Wiener Tafeln etwa 1635 von Holland aus verschenkt wurde, obgleich es in englischem Privatbesitz wieder auftauchte; dann würde Carel van Mander es gekannt und in seinem Bericht über Geertgen tot Sint Jans davon gesprochen haben.

---

[1] James Weale. The Burlington Magazine for Conoisseurs, London, 1903, I, S. 329.

[2] Friedländer, Jahrbuch, XXIV, S. 62.

Mit Sicherheit können wir behaupten, dass es ein Gemälde von Geertgen ist. Alle Kennzeichen seines Stils kehren hier wieder: dieselbe Landschaftskomposition wie auf der Beweinung Christi; dieselbe sehr charakteristische Baumschlagbehandlung; eine ähnliche diagonale Linienführung, die er, obgleich er nicht mit Gruppen wirken konnte, doch noch zu erreichen wusste durch die Körperhaltung des hl. Johannes, durch die Schrägstellung der Felsenbank, auf welcher der Täufer sitzt, und durch das Flüsschen, das unwillkürlich den Blick vom Vordergrund zum Hintergrunde lenkt; ferner dieselbe schlichte, selbstverständliche und durchaus natürliche Faltenbehandlung, ohne das geringste Streben nach Geziertem, Pompösem (vergl. z. B. die Schleppe des Mantels des hl. Johannes mit der der hl. Magdalena auf der Beweinung Christi); endlich die unverkennbare Aehnlichkeit des Kopfes des Täufers mit den beiden Köpfen auf den Wiener Tafeln, die ich schon im Anfang dieser Abhandlung als Selbstbildnisse bezeichnet habe. Schon Henri Hymans hat auf die Aehnlichkeit hingewiesen, und weil ich die Anerkennung dieser Aehnlichkeit zum richtigen Verständnis dieser Tafel als sehr wichtig betrachte, möchte ich seine Worte zitieren: „Un coup d'oeil suffit," schreibt er, „pour rattacher à ses pages de si puissante expression, appartenant au musée de Vienne. Le type du saint anachorète est exactement le même que celui du personnage du premier plan de la scène, représentée par le peintre dans un des panneaux du musée autrichien. Ce visage est d'ailleurs bizarre et de facile recognition: long, émacié, les yeux très rapprochés, un front presque caché par une chevelure noire se confondant avec la barbe. Pour les deux figures, un même modèle a posé [1])."

---

[1]) Henri Hymans, L'exposition des Primitifs flamands à Bruges, Gazette des Beaux-Arts, Paris, 1902, S. 283.

Wie ist das Gemälde zu verstehen? Max J. Friedländer, der Geertgen's Johannes mit dem von Hans Memling im Floreins Altar (1480), dem von Dirk Bouts in dem kleinen Münchener Triptychon (etwa 1460) und dem von Gerard David in einem Täfelchen der Sammlung von Kaufmann (ungefähr 1490) vergleicht, hat eine sehr feine Deutung dieses Stimmungsbildes versucht. Er schreibt in seinem Artikel folgendermassen: „Der Johannes Geertgen's sitzt wenig würdig, lässig, mit gelösten Gliedern. Er ist ganz für sich, wie jemand, der weit davon entfernt ist, an einen Beobachter zu denken, in der Wüste, einer Wüste, die freilich fruchtbar und heiter ist, wo keine Menschen sind, nur Getier, Vögel, Hasen, Rehe und das Lamm, und er hat sich dem Alleinsein mit ganzer Seele hingegeben.... Johannes ist bekleidet mit einem Gewande von schokoladenbrauner Farbe, dessen rauhes Gewebe mit spielender, glücklicher Geschicklichkeit wiedergegeben ist, und mit einem blauen Mantel. Er stützt das schwere Haupt auf die rechte Hand, und den rechten Ellenbogen auf den Schenkel .... Unser Johannes gehört zu einem Geschlecht sanfter, willensschwacher Männer, die fast allein in seinen Darstellungen die Heiligkeit und Frommheit zu vertreten hat. Dieser Schwärmer, der sich in den Städten mit seiner weichen Seele nicht zurechtzufinden weiss, hat sich in die grüne Freiheit geflüchtet und in seine Träumereien versenkt [1]."

Aber in diesem Johannes liegt viel mehr! Das ist nicht bloss ein Träumer! In der ganzen Figur klagt und weint ein unendlicher Schmerz, den Geertgen nicht nur in den eckigen Linien zum Ausdruck zu bringen versucht hat (verfolgen wir nur die wie mit Gewalt durchbrochenen und zerbrochenen Körperlinien, besonders die des rechten Armes), sondern auch in den Farben: in dem trüben, dunkeln Braun des

---

[1]) Friedländer, Jahrbuch, XXIV, S. 70.

härenen Gewandes, in dem Blau des Mantels, das sich wie eine graue Melancholie schwer über das Braun hingelegt hat.

Der Kopf, der früher so viele, schöne Zukunftspläne entworfen, hängt schwer und müde von all den erlebten Enttäuschungen, wie verzweifelt, herab. In den Augen, die früher vertrauensvoll ins Leben blickten, ist das frohe Licht für immer erloschen. Sie blicken hohl und leer, als ob sie ins Dunkle starrten. Sie fragen, fast weinend, ob es denn wirklich wahr, dass alles vorüber ist, für immer vorüber? Die früher kräftige, elastische Hand ist erschlafft. Die Füsse gleichen ärmlichen, abgemagerten Hunden, die frierend zusammenkrochen. Die ganze Figur sitzt wie zerschlagen, wie zerbrochen da.

Ganz im Gegensatz dazu steht das Milieu, in das Geertgen seinen Johannes gestellt hat. Es ist Frühling, hellgrüner Frühling[1])! Alles blüht, alles lebt! Wie unbesorgt und gemütlich die Kaninchen an den frischen, saftigen Blättern knabbern, wie lustig die Elster durch das weiche Gras hüpft, wie der Hase in der Ferne vor Uebermut herumtobt, wie die Rehe ungestört in dem Schatten des herrlichen Laubes daherschreiten und am Bach, der sich so idyllisch durch das seltsam schöne Stückchen Natur hinschlängelt, ihren Durst stillen! Die Luft ist natürlich voller Vögel, voll zwitschernder Frühlingsschwalben. Und weit in der Ferne die in der Sonne hellleuchtende Stadt! Es ist, als hörten wir von dort her das Geräusch und das Getöse des immer und immer unter lautem Jubel weiterdrängenden Lebens auf uns zukommen.

Geertgen wusste so gut wie wir, dass das nicht das Milieu war, in dem Johannes der Täufer lebte; dass diese Umgebung,

---

[1]) „Das lichte Grün des Frühsommers, überaus zart mit rötlichen und bräunlichen Tönen nuanciert, ist gleichmässig als herrschende Lokalfarbe über die ganze Fläche gebreitet". Max. J. Friedländer, Jahrbuch, XXIV, S. 68.

die er irgendwo im Kennemerlande, wenn auch nicht kopiert, so doch sicher studiert hatte, einer Wüste durchaus nicht gleichsah. Aber er hatte sich auch nicht zur Aufgabe gestellt, einen Johannes zu malen, wie er in der Wirklichkeit war; nein, er wollte ein Stimmungsbild von sich beugendem, aber nicht fügendem Schmerz geben, wie Botticelli das auf seine Weise in seiner Verlassenen vor dem Palast versucht hat. Doch nein, dieser Vergleich ist zu schwach; wie Tschaikowsky das in dem letzten Teil seiner Symphonie Pathétique in Tönen gemalt hat. Und um das hervorzuheben, konnte das Milieu nicht grell genug mit der armen, gebrochenen Figur, die da auf der Felsenbank sitzt, kontrastieren; darum sollte das Milieu eine Apotheose der Lebensfreude werden.

Wenn wir bedenken, dass die ausserordentlich gute Qualität dieses Bildes uns zwingt, dasselbe so spät als nur möglich anzusetzen [1]), sodass Geertgen es am Abschluss

[1]) Karl Voll, (S. 237) meint: „Wenn er [Geertgen tot Sint Jans] wirklich der Urheber dieser Johannestafel ist, so müsste sie ganz am Ende seiner Tätigkeit entstanden sein."

Alle Kunstverständigen sind einstimmig in ihrem Lob über Geertgens Landschaftsschilderung in diesem Bilde. Karl Voll schreibt: „Das ungewöhnlich liebenswürdige Bild hat eine so lachend schöne Landschaft, wie man sie in jener Zeit nur bei Geertgen finden kan." Max. J. Friedländer sagt dasselbe mit anderen Worten. Henri Hymans (L'Exposition des Primitifs flamands à Bruges. Gazette des Beaux-Arts. Paris. 1902. S. 283) spricht auch von: „un délicieux fond de paysage faisant songer à celui de la Pietà de Vienne." Mela Escherich (Die Schule von Köln. Strassburg. S. 97) erwähnt im Vorbeigehen auch Geertgens Landschaftskunst. Es hat mich also sehr gewundert, bei einer Holländerin Folgendes zu lesen: „In Johannes dem Evangelisten [die Verfasserin meint wahrscheinlich Johannes den Täufer] bemerken wir eine grosse Aenderung in dem Aufbau. Die auf einander folgenden Erhöhungen des Terrains sind eine Zerstückelung der Pläne ohne irgend welche innere Notwendigkeit; im Gegenteil sehen wir den Johannes nicht in der landschaftlichen Umgebung [Vergl. Max. J. Friedländer, der entzückt ist, weil Geertgen tot Sint Jans diesen Fehler nicht gemacht hat!],

seines jungen Lebens gemalt haben muss; wenn wir bedenken, dass Geertgen sehr wahrscheinlich sich schon damals von der kalten Hand des Todes berührt gefühlt hat, die alle seine Jugendillusionen auf einmal zerstörte; wenn wir ferner bedenken, dass der hl. Johannes unstreitig sein Selbstbildnis ist; dann unterliegt es keinem Zweifel, dass Geertgen in diesem Bilde das Requiem auf sein eigenes hinsterbendes Leben gesungen hat.

---

wie wir es bei den früheren Landschaften bemerkten, sondern er sitzt gegen eine bewegliche Folge von den verschiedensten ausgearbeiteten Einzelheiten: allerlei Tiere, Sträucher, Blumen, Wasser, Bäume, jedoch ohne dass man dadurch den Eindruck wahrhafter Natur bekäme. Den Bäumen mit ihren flachen Strichen, welche die Blätter vertreten, fehlt das Organische; man fühlt, dass die Natur an sich ihn nicht interessirt [!], er sieht sie nur in der Verschiedenheit ihrer Teile und diese beobachtet er nur für die bestimmten Episoden einer Begebenheit, welche er zu behandeln wünscht. Denn er lebt in einer Zeit, wo man mit fieberhafter Eile alles zusammenbringt, was man weiss." (Johanna de Jongh: Die holländische Landschaftsmalerei. Ihre Entstehung und Entwicklung. Berlin. 1905. S. 43). Zu solchen Anschauungen kann man nur kommen, wenn man sich zuvor ein Systemchen ausdenkt, dem sich dann alles Material, das man findet, fügen muss!!

GEERTGENS LANDSCHAFTSMALEREI

„Eine holländische Kunst im eigentlichen Sinne tritt erst nach der Begründung des holländischen Staatenbundes auf: mithin erst seit der Zeit, da nach blutigem jahrelangem Kampfe im Waffenstillstand von 1609 durch die (wenn auch bedingte) Anerkennung seitens Spaniens Holland zur Selbständigkeit gelangt war. Doch zeigt die Kunst in den nördlichen Provinzen der Niederlande, im späteren Holland, schon früher eine stark ausgeprägte provinzielle Färbung, welche die Eigenthümlichkeiten der späteren holländischen Malerei zum Teil schon im Keime erkennen lässt... Die Betheiligung der holländischen Provinzen an dem ersten grossen Aufschwung der niederländischen Malerei ist soweit wir noch nach dem aus dem Bildersturm 1566 geretteten dürftigen Reste urtheilen können, eine verhältnismässig untergeordnete. Doch zeigt sich darin bereits ein eigenartiger Charakter, welcher die spätere selbständige Entwickelung der holländischen Malerei vorbereitete und mehr oder weniger mitbestimmte. Namentlich tritt darin der eben erwähnte Zug des Sittenbildlichen und Landschaftlichen in besonders ausgesprochener Weise zu Tage [1]."

Das Sittenbildliche habe ich in Geertgens einzelnen Bildern zu betonen versucht, bleibt mir also nur noch die etwas eingeherende Besprechung seiner Bedeutung für die Landschaftsmalerei übrig.

Eine fast allen Malern des XV Jahrhunderts gemeinsame

---

[1]) Bode, Holländische Malerei, S. 3 ff.

Eigentümlichkeit — einige wenige Fälle ausgenommen, in denen sie dasselbe auf anderen, entgegengesetzten Wegen zu erreichen suchten (wie z. B. van Eyck mit seiner Rollin-Madonna) — bestand darin, den Vordergrund, der dann fast vollständig von der figürlichen Darstellung eingenommen wurde, so tief wie möglich anzulegen. Das war aber nicht eine Eigentümlichkeit ohne Weiteres, eine Laune, eine Mode, noch viel weniger eine kindliche Unbeholfenheit! Nein, es war Absicht. Denn man vergesse nicht, dass die ganze Kunst des XV Jahrhunderts Altarmalerei war. Man wollte erstens dieselbe feste Komposition der Dreiteilung, die man in dem Kirchenbau fand, auch konsequent in den für die Kirche bestimmten Gemälden durchführen; und zweitens waren die Bilder bestimmt von unten aus beschaut zu werden. Die Maler berechneten, dass das Auge zu denselben emporblickte, wenn sie auf den Altar gestellt waren. Der Abschluss musste also höher liegen, was man durch Hochlegung des Horizonts bezwecken wollte, und, sollte dies noch nicht genügen, durch Berge und Felsen, auch da, wo eine solche dekorative Zutat absolut nicht angebracht war. Die Hochlegung des Horizonts oder die Vertiefung des Vordergrundes war ausserdem noch ein willkommenes Kunstmittel, weil die Maler in der landschaftlichen Darstellung mit den Gesetzen der Linear- und Luftperspektive nicht genügend vertraut waren, um das Problem der Raumvertiefung befriedigend lösen zu können. Mehr als ein wissenschaftliches Gesetz war es aber später die künstlerische Tradition, an die die Maler festhielten.

Nun habe ich den Eindruck, dass man in Harlem, „wo in alter Zeit die beste und früheste Art der Landschaftsdarstellung entstand," wie Carel van Mander behauptet [1]), zuerst mit dieser Tradition gebrochen hat. Vergleichen wir

[1]) Floerke, I, S. 67.

die Auferweckung des Lazarus von Albrecht van Ouwater mit den Bildern seiner südniederländischen Zeitgenossen, so fällt uns sofort ein unverkennbares Streben auf, den Verschwindungspunkt bedeutend niederer zu legen. Man sollte jetzt meinen, dass Geertgen tot Sint Jans, hierauf weiterbauend (vergl. sein Architekturbild der Bavokirche), endlich zu den der Naturerscheinung entsprechenden Verhältnissen kommen würde, besonders da er das Kunstmittel zur Raumvertiefung gar nicht brauchte. Aber auf all seinen Gemälden (mit Ausnahme des eben erwähnten Harlemer Architekturbildes) bemerken wir zu unserem grossen Erstaunen, dass gerade er den Verschwindungspunkt ungemein hochlegt. Wie kommt das? Ich glaube die Frage beantworten zu können. Geertgen tot Sint Jans denkt sich nicht, wie das noch Albrecht van Ouwater tat, den Vordergrund als Bühnenraum, an dem sich dann der Hintergrund als etwas Nebensächliches anschliesst, gut genug, um das Raumbild zu vervollständigen, sondern er bildet — zum ersten Mal in der niederländischen Kunst — Vordergrund und Hintergrund als ein in sich geschlossenes, organisches Ganzes. Nicht nur der Vordergrund, nein, die ganze Landschaft ist jetzt Bühnenraum, und um all die Personen, die er gleichmässig über Vorder-, Mittel- und Hinterplan verteilt, wirkungsvoll und in gleicher Bedeutung hervortreten zu lassen, hat er offenbar den Horizont wieder hochgelegt. Die organische Geschlossenheit der Landschaft erreicht er dann dadurch, dass er keinen Gegensatz zwischen den Vegetationsmotiven des äussersten Vordergrundes und denjenigen der ferner liegenden Teile ausdrückt. Im Gegenteil, er dekoriert den Vordergrund sogar mit einigen unbedeutenden landschaftlichen Motiven, die auf weiteren Plänen wiederkehren. Besonders erreichte er diese Wirkung durch sein Geschick, die Figuren vorzüglich in den Raum hineinzukomponieren.

Ebenso wie Vordergrund und Hintergrund, bilden Landschaft und Figuren ein organisches Ganzes. Jede Landschaft harmoniert vollkommen mit der figürlichen Darstellung. Bei Hans Memling finden wir ähnliche Prinzipien. Man kann bei ihm Kreuzigungs-, Epiphanie- und Madonnenlandschaften unterscheiden, nur ist bei ihm alles ziemlich schablonenhaft. Bei Geertgen tot Sint Jans ist die Verbindung zwischen Szene und Landschaft viel organischer, viel intimer, viel stimmungsvoller. Es ist, als ob er seine fein abgestuften Landschaften beseele, um das mitauszusprechen, was er durch die Figuren nicht genügend ausdrücken kann. [1]) Die Landschaften sind bei ihm, wie ich früher schon gesagt habe, die stimmungsvolle Begleitung zu den Liedern, die seine jauchzenden oder betrübten, von Liebe oder von Schmerz zerrissenen Figuren singen. Wir können bei ihm nicht, wie vielleicht noch bei Hans Memling, sagen, dass die Figur Hauptsache, die Landschaft Nebensache ist, noch viel weniger, dass wie es bei den späteren Malern des XVI Jahrhunderts der Fall war (Vergl. Hieronymus Bosch, Patenier, u.s.w.), die Landschaft Hauptsache und die Figur Nebensache ist. Bei Geertgen tot Sint Jans hat sich beides zu einer in sich geschlossenen, unzertrennlichen Einheit ausgestaltet.

Die stimmungsvolle Wirkung der Landschaften wird, wenigstens in Geertgens letzten Werken, niemals durch Kompositionsfehler gestört. Hans Memling z. B. besitzt oft keinen einheitlichen Grössenmassstab und verletzt dadurch das natürliche Verhältnis zwischen den Dimensionen der Figuren und der Landschaftsmotive. Bei Geertgen tot Sint Jans sind solche Fehler vermieden. Ich betone nochmals, dass ich nur von den Werken rede, die er geschaffen hat,

---

[1]) Vergl. Franz Friedrich Leitschuh, Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei, Strassburg, 1898, S. 335.

als er auf seinem Höhepunkt stand. Die perspektivische Anordnung der einzelnen Teile der Landschaft entspricht dem Auge des Beschauers, welches für den figürlichen Teil der Darstellung in der Augenhöhe (meistens etwa anderthalb Menschenhöhe) der Vordergrundsfiguren gedacht ist. Geertgen mag den Vordergrund so tief anlegen, als er will; immer führt er dann mit peinlicher Konsequenz und erstaunlicher Logik auch alle Folgen, die diese Anlage mit sich bringt, durch: die Figuren und überhaupt alle anderen Gegenstände werden aus derselben Höhe betrachtet. Alle Terrainkulissen, alle Tiefenzonen, alle Figurengruppen haben denselben Verschwindungspunkt.

Das Stimmungsvolle seiner Landschaften wäre Geertgen niemals gelungen, wenn er die Landschaft nicht durchaus persönlich aufgefasst hätte. Van Eyck pflegte zwar auch eine individualisierende Richtung in der Behandlung der Landschaft, — Rogier van der Weyden dagegen eine mehr generalisierende — aber das Persönliche von van Eyck besteht nur darin, dass er die Eigenart des Einzelmotivs hervortreten lässt und bis ins Kleinste durchführt. Geertgen war nicht nur Individualist in der Behandlung der Einzelmotive, sondern ebensosehr in der Wahl und in der Gestaltung des Ganzen, dessen charakteristische Eigentümlichkeiten er mit nicht weniger Sorgfalt hervorhebt. Ebensowenig als er noch Ueberschneidungen und Bedekkungen und ausgesprochene horizontale, vertikale und diagonale Richtungsmotive braucht, um den Raum zu vertiefen, ebensowenig hat er Bedürfnis nach den die Höhe des Hintergrundes krönenden Städten und Burgen, nach den typischen Zipfelbäumen, und allem anderen schablonenhaften, dekorativen Apparat, mit dem die Mehrzahl der Meister des xv Jahrhunderts ihre Bilder schmückten, um eine effektvolle Landschaft zu erzielen. Aehnliches wie bei Geertgen tot Sint Jans finden wir bei Dirk Bouts. Er sucht,

wie Fortunat von Schubert-Soldern sehr fein bemerkt [1]), den malerischen Gesammteindruck der betreffenden Spezies der Einzelmotive festzuhalten, indem er die charakteristischen Eigentümlichkeiten ihrer Gesamterscheinung, die typischen Merkmale, wodurch sie sich von anderen verwandten Objekten unterscheiden, hervorhebt. Er vernachlässigt aber dabei, wenigstens nach meiner Meinung, die Einzelmotive Stück für Stück eingehend zu beobachten, und das Charakteristische auszuprägen. Geertgen tot Sint Jans vernachlässigt das nicht. Er ist ebenso Individualist in der Gesamterscheinung, wie in den kleinsten Einzelheiten seiner Landschaften.

Wir spüren in Geertgens Landschaften, wie ich bereits erwähnte, wie er gewöhnt war, mit tiefstem und wärmstem Naturempfinden durch das entzückende Kennemerland zu streifen, und nicht nur Augen für den intimen Reiz der welligen Hügel und lieblichen Wälder hatte, sondern ebensosehr sich in die geringsten Einzelerscheinungen, wie Blumen, Disteln, ja sogar Grashälmchen vertiefen konnte; wie er alles, die Gesamtwirkung, wie die kleinsten Einzelheiten mit möglichster Treue und noch herzlicherer Liebe nachbildete. Aber die Unzahl von Einzelmotiven, die er trotzdem mit grosser Einfachheit und Schlichtheit wählt, führt er nicht mit kleinlicher Tüpfelei durch. Die Gegenstände sind immer ihren charakteristischen Eigentümlichkeiten nach so wiedergegeben, wie sie im Raum, in grosser oder kleiner Entfernung, dem Auge des Beschauers erscheinen müssen. Sein Naturalismus bringt ihn nicht zum Miniaturismus, überall schildert er mit breiter, eher impressionistischer Pinselführung.

Fortunat von Schubert-Soldern nennt Dirk Bouts inso-

---

[1]) Fortunat von Schubert-Soldern, Von Van Eyck bis Hieronymus Bosch, Strassburg, S. 74.

fern den Begründer der Kunst des Baumschlags, als er darunter die Kunst versteht, die Struktur und das charakteristische Aussehen einer Gattung wiederzugeben, ohne sich auf die Einzeldurchführung dieser Merkmale einzulassen. Aber mir scheint, dass es Dirk Bouts an Geduld gefehlt hat, die Struktur der einzelnen Blätter, Aestchen, Rinnen zu beobachten, weil ihm die ganze Landschaft noch viel zu nebensächlich war. Er gab sich mit dem charakteristischen Aussehen der Gattung zufrieden, während Geertgen beides fein beobachtet hat, und jenachdem es notwendig war, Beweise seiner Fähigkeit sowohl für das eine als für das andere lieferte.

Dirk Bouts war ihm allerdings in der Felsenbehandlung weit überlegen, „indem er die immer noch auf den mittelalterlichen Stufenfelsen zurückgehenden Darstellungen seiner Vorgänger durch direkt aus der Natur geschöpfte Felsenszenerien ersetzt und den Felsen nicht mehr wie früher als einzelnen Felsbrocken, sondern als organisch mit der Erdoberfläche verbundenen in und mit der Landschaft gesehenen Felsenberg darstellt[1]." Geertgen tot Sint Jans kann keine richtigen Felsen bilden, und zwar deshalb nicht, weil er niemals Felsen gesehen hat. Im Kennemerland, wie in Holland überhaupt, gibt es keine Felsen. Er war also wohl oder übel darauf angewiesen, die schablonenhaften, aus Bruchstücken zusammengesetzten Felsenpartien seiner Vorgänger nachzuahmen. Man könnte hier die Bemerkung wagen, warum er dann nicht darauf verzichtet hat? Erstens wird er sich der Unnatürlichkeit seiner Felsenschöpfungen wohl nicht bewust gewesen sein; zweitens waren die Felsenkulissen ihm ein sehr willkommenes Hilfsmittel, um die gleichzeitig darzustellenden Vorgänge in seinen Bildern räumlich von ein-

[1]) Von Schubert-Soldern, S. 74.

ander zu trennen; und drittens endlich hat eine Felsenszenerie immerhin etwas Abenteuerliches, was, wie gesagt, in des jungen Geertgens Natur lag.

Geertgen war für seine Zeit hervorragend in Linienführung, Farbengebung und Lichteffekten. Die Wasserfarbentechnik, deren Spuren man noch bei den meisten flandrischen Meistern der vorhergehenden Epochen, und sogar noch bei Geertgens Zeitgenossen unschwer findet, hat er völlig überwunden. Seine Lichteffekte mit den entsprechenden Schattenwerten sind besonders energisch; durch seine Lichtführung erzielt er ein plastisches Loslösen der Objekte und Figuren von ihrem Hintergrunde, ohne dass es nötig wäre, die Landschaften in dunklen, schweren Tönen anzulegen. Seine Bilder haben fast alle ein eigenes Raumlicht, dessen Einfallsrichtung für alle Partien die gleiche ist. Das eigene Raumlicht bringt es mit, dass er die Farben der einzelnen Gegenstände nicht abstrakt an und für sich sieht, sondern sie der Intensität und Qualität des Lichts anpasst; er beobachtet, wie die Einzelmotive sich im Luftraum befinden und ordnet sie dann dem Gesamtton unter. Die Farben bestimmen infolgedessen nicht mehr den Gesamtton der Landschaft, sondern das Raumlicht bestimmt die Farben und deren grössere oder geringere Helligkeit. An ein volles Sonnenlicht wagt er sich noch nicht, es ist noch immer ein kräftiges, doch verschleiertes, diffuses Tageslicht. Das ist allerdings verwunderlich, da es ihm doch gelungen ist, ein Nachtstück zu malen, nicht als dunkelblaue Abendstimmung, wie sie Dirk Bouts und alle anderen auffassten, sondern, wie bereits erwähnt, als eine richtige, lichtlose Nacht, mit zwei übernatürlichen Lichtquellen.

Seine Luftperspektive ist nicht minder ausgezeichnet. Ueber das primitive, mehr oder weniger unvermittelte Zerlegen des Himmels in Vorder-, Mittel-, und Hintergrundzone durch Streifen verschiedenartiger Abstufung, wie wir

es bei van Eyck finden, ist er hinaus gekommen; er pflegt eine vom allerfeinsten Naturempfinden zeugende Aufhellung der Landschaft nach dem Hintergrund zu, eine allmählige Abnahme der Intensität der Farben, je nachdem sie sich in die leuchtende Atmosphäre verlieren, und endlich ein fast vollkommenes Verschwimmen aller Farben in der allgemeinen Helligkeit des Horizonts. Geertgen tot Sint Jans ist der Erste, der in dem wunderschönen, wasser-, und daher licht- und farbenreichen Ländchen die holländische Atmosphäre entdeckt und wiedergegeben hat. Mit dieser Entdeckung ragt er weit über das ganze XV Jahrhundert hinaus; ihm gebührt die Ehre, die Reihe der grossen holländischen Landschaftsmaler glanzreich eröffnet zu haben.

GESAMTUEBERBLICK

Welches Gesamtbild von Geertgens Persönlichkeit ergibt sich, wenn wir seine einzelnen Werke untersucht und analysiert haben? Wie können wir mit wenigen Worten den ganzen Geertgen tot Sint Jans zusammenfassen?

Wenn wir sein Lebenswerk nochmals an unserer Phantasie vorüberziehen lassen, wird sich vielleicht die Berechtigung meines, bereits bei der Behandlung des hl. Sippebildes ausgesprochenen Urteils bestätigen: Geertgen war vollauf Mensch und zwar Mensch in der reizendsten Erscheinungsform: Kind! Ein Kind in Allem, schon zu Anfang seiner Tätigkeit, blieb er auch ein Kind in Allem bis zu seinem Tod.

Wie ein Kind hat er geglaubt, wie ein Kind gebetet, wie ein Kind seine Heiligen gesehen, wie ein Kind seine Mutter Maria geliebt, wie ein Kind bei dem toten Jesus geweint. Und seine naive Mystik war dabei so kerngesund! Niemals verweichlicht er sie zu einer süsslichen und weinerlichen Sentimentalität. Nirgends eine Spur jener hysterischen oder rhetorischen Gefühlsduselei, in der die christliche Malerei in Holland später versumpfte, und die jetzt ihre erbärmlichen Triumphe feiert. Alles was nur Frömmelei, nur Formalismus, nur Aeusserlichkeit, nur Rhetorik war, hat Geertgens aufrichtige und wahrheitsliebende Kinderseele angewidert. Alles, was er als unwahr fühlte, hasste er. Die Johanniter, bei denen er wohnte, waren stolz darauf, dass sie in St. Jean d'Acre den Finger des hl. Johannes aufbewahrten, mit dem der Täufer einst auf

Christus gezeigt hat. Aber Geertgen konnte dieser frommen Dichtung keinen Glauben schenken, und hat es sogar gewagt, die Knochenprozession und überhaupt die ganze Reliquiengeschichte auf einer seiner Wiener Tafeln zu persifflieren, freilich in so kluger, künstlerischer Behandlung, dass die oberflächlichen Johanniter, in deren Auftrag er die Altartafel zu malen hatte, kaum bemerkten, wie die ihnen wertvollen Vorgänge durch lächerliche Beisätze ins Bedeutungslose gezogen wurden.

Aber nicht bloss in seinen religiösen Anschauungen, auch in seinem gewöhnlichen Alltagsleben war er ein ebenso ehrliches als naives Kind, das sich einfach gibt, wie es ist.

Wie ein Kind hatte er Freude an Kraftaufwand und Bravour, wie ich bereits bei der Besprechung des hl. Sippebildes gelegentlich erwähnte; an heftigen Kontrasten, wie z. B. auf der Beweinung Christi; und, was besonders kennzeichnend ist, am Abenteuerlichen. Wir alle haben unsere Robinson Crusoë-, Jules Verne-, Marryat-, oder Fennimore Cooper-Zeit gehabt, Geertgen natürlich auch, selbstverständlich auf seine eigene Weise, und dann noch mit dem Unterschiede, dass er das Jugendliche niemals vollständig überwunden hat. Noch in einer seiner letzten Arbeiten, der Reliquienlegende des hl. Johannes des Täufers finden wir die fast phantastischen Typen, die exotischen Kostüme, die geheimnisvollen Felsen, kurz und gut den ganzen Klingklang wieder, mit dem seine wilde Phantasie ausgestattet war.

Wie ein Kind hatte er auch ein scharfes Auge für menschliche Schwächen, und wehe! wenn er sie entdeckt hatte! Dann bereitete es ihm ein fast grausames Vergnügen, seine Macht an den Gegenständen seiner Spottlust auszuüben, wie z. B. an dem leichtgläubigen Alten auf der Auferweckung des Lazarus. Oft schlug er dabei über die Stränge, wie die feine Charakteristik der beiden Stifter auf demselben Bilde beweist.

Wie ein Kind hat er auch die Frau gesehen. Betrachten wir einmal genau seine Frauenfiguren auf dem hl. Sippebilde, der Auferweckung des Lazarus, der Christnacht, und endlich der Beweinung Christi. Haben sie nicht alle etwas Unberührtes, etwas Unkörperliches, etwas Schwebendes, etwas Ueberirdisches? Sind sie nicht gesehen, wie von einem, der die Frau als Weib nicht kennt, für den die Frau, nur ein feineres, zarteres, vornehmeres Wesen ist? Dass diese Auffassung damals nicht so ganz ungewöhnlich war, beweist eine Predigt: „Van seven Prevelegiën die de Vrouwen hebben boven de mans" 1478 zu Amsterdam in der „Alten Kirche" gehalten, worin unter Anderem behauptet wurde, dass die Frauen „van eedler substancie" sind, weil sie „van levendich ghebeent," die Männer bloss „vander aerden" geschaffen sind [1]). Geertgens Frauen scheinen überhaupt noch vollständig geschlechtslose Wesen zu sein. Die eher kindliche als keusche Anschauung, die Geertgen von der Frau hatte, wird man am besten verstehen, wenn man eine Madonna von dem nur himmlische Liebe kennenden Fra Angelico mit einer Madonna des Fra Filippo Lippi vergleicht, dem auch irdische Liebe nicht fremd war; oder vielleicht noch besser, wenn man einfach Geertgens Frauen neben die seines, im vollen Genuss des Lebens ergrauten Lehrmeisters Albrecht van Ouwater stellt.

Wie ein Kind endlich hat Geertgen tot Sint Jans die Natur geliebt und das intime Leben seines Kennemerlandes gefühlt. Stunden lang konnte er den Erzählungen lauschen, die die Frühlingsblumen und Pflanzen ihm leise zuflüsterten; den Liedchen, die die Vögel ihm vorsangen; den Geheimnissen, die die Flüsschen ihm anvertrauten. Stunden lang konnte er träumen über das lustige Spiel, das Wind und Sonne mit den Blättern trieben. Keiner hat das

---

[1]) G. Kalff, Letterkunde, II, S. 463.

Leben und Weben der Natur so verstanden wie er, weil keiner eine so empfängliche Kinderseele hatte, was z. B. auch meines Erachtens das einzige Geheimnis der tiefen Naturempfindung im Zeitalter des hl. Franziskus war.

So war Geertgen! Und um das nachfühlen zu können, braucht man nicht einmal eine ungefähr gleich gestimmte Seele zu sein, — eine seinen Bildern gegenüber voraussetzungslose Passivität wird schon genügen.

Nun drängt sich vielleicht die Frage auf, welche Entwicklung hat Geertgen tot Sint Jans durchgemacht? Ich meine nicht die künstlerische, denn die haben wir bei der Behandlung der einzelnen Bilder schon klarzulegen versucht, sondern die seelische.

Ich glaube, dass man von einer eigentlichen Entwicklung nicht recht reden kann, man müsste denn eine innerliche und fortwährende Vertiefung, die in der Reihenfolge seiner Bilder deutlich kennbar ist, mit Entwicklung gleichstellen. Nein, von einer Entwicklung im engeren Sinn wie bei Anderen, die in derselben gewaltigen Uebergangszeit gelebt haben, ist bei Geertgen keine Spur wahrzunehmen. Viel hat sein zurückgezogenes Leben dazu beigetragen, ein Leben ausserhalb der Welt, in der all die neuen Strömungen des XVI Jahrhunderts nach und nach auftauchten; wohl auch sein früher Tod; aber ich bin trotzdem überzeugt, dass Geertgen, selbst wenn er mitten im tobenden Leben gestanden, selbst wenn er noch viele Jahre gelebt hätte, doch vollkommen derselbe geblieben wäre, wie wir ihn jetzt kennen. Aus seiner ganzen Arbeit, und besonders aus der Art und Weise, wie er seine Personen behandelt, lässt sich das freilich mehr fühlen als beweisen. Bei seinem souveränen Selbstgefühl ohne Selbstdünkel, seinem tiefen Selbstbewusstsein ohne Selbstgefälligkeit, seinem prächtigen Stolz auf seine königliche Freiheit und furcht-

lose Unabhängigkeit; seiner fast verwegenen Entschiedenheit seinen eigenen Weg zu gehen, hält man es kaum für möglich, dass Geertgen unter äussern Einflüssen etwas von seiner eigenen Persönlichkeit jemals eingebüsst hätte. Wie er seine einmal errungene künstlerische Individualität absolut bewahrt hat, so dass er der originellste Maler des ganzen XV Jahrhunderts in den Niederlanden wurde [1]), so wäre er auch als Mensch fest und unbeirrt von den religiösen und sozialen Strömungen des äusseren Daseins geblieben.

Als Mensch war Geertgen eine Prachtfigur!

Man wird einwenden, vom kulturhistorischen Standpunkt kann das vielleicht wertvoll sein, welchen Wert aber hat das für die Kunstgeschichte? Die Kunstwissen-

---

[1]) Knackfuss und Zimmermann (Algemeine Kunstgeschichte, Bielefeld und Leipzig, 1900) weisen auf die Verwandschaften der Gemälde des Geertgen tot Sint Jans mit den Stichen des Meisters „J. A. M. mit dem Weberschiffchen" von Zwolle hin. Diese Verwandschaft kann nicht anders erklärt werden, als dass Geertgen tot Sint Jans von dem Meister von Zwolle beeinflusst sein soll, nicht umgekehrt, denn dieser ist zweifellos älter. Ich habe aber von einem Einfluss nichts bemerken können; man müsste denn Kleinigkeiten, die im XV Jahrhundert ziemlich allgemein waren, wie z. B. eine offene Türe, die einen Durchblick ins Freie gowährt auf der Messe des hl. Gregors und auf Geertgens hl. Sippebild, oder das Anbringen eines Hundes auf denselben Stich und auf Geertgens Reliquienlegende des hl. Johannes des Täufers und der Beweinung Christi, als Verwandtschaft deuten.

Nicht unwahrscheinlich finde ich, dass der Schüler Geertgens, der das Prager Dreikönigsbild gemalt hat, unter dem Einfluss von dem Meister J. A. M. stand. Auf dem Stich der Anbetung der drei Könige sehen wir z. B. wie der Meister versucht, seiner Darstellung etwas Intimes zu geben, indem er die Hauptszene innerhalb eines kleinen Gemäuers verlegt, wie der Prager Meister. Bei beiden tritt eine Vorliebe für Vögel zu Tag. Im Hintergrund sehen wir bei beiden, wie auch auf dem Dreikönigsbild des Rijksmuseums zu Amsterdam, Reitergruppen.

Oder führen diese beiden gemeinsamen Züge auf ein älteres Vorbild zurück? Es liegt nicht im Bereich meiner Aufgabe, das hier zu untersuchen.

schaft fragt doch nicht darnach, ob ein Fra Angelico als ein Heiliger, und ein Fra Filippo Lippi in den Augen vieler als ein sittlich minderwertiger Mensch dasteht, sie fragt einzig und allein nach der Bedeutung des Künstlers. Ich weiss das wohl. Aber — wären wir zu einer derartigen Einschätzung Geertgens nur durch biographisches Material, durch Mitteilungen von Zeitgenossen oder andere Urkunden gelangt, — ja, dann hätte die Betonung seiner Menschlichkeit für die Kunstgeschichte wirklich keinen Wert. Aber da wir über Geertgen durch kein urkundliches Dokument unterrichtet sind, und wir trotzdem, nur durch genaue Analyse seiner Bilder seine Persönlichkeit feststellen können, so ist mit der Betonung dieser Persönlichkeit gleich hervorgehoben, dass der Künstler Geertgen eben so bedeutend gewesen sein muss als der Mensch Geertgen. Denn nur grosse Künstler vermögen ihren Schöpfungen einen individuellen Charakter aufzudrücken, was mit anderen Worten heisst: nur sie vermögen ihren Werken ein Stück ihrer eigenen Seele einzuhauchen. Geertgens Gemälde haben wir zu analysieren versucht, das heisst: seine Seele aus seinen Bildern herauszulesen; die Synthese dieser Ergebnisse hat uns den ganzen Geertgen vor Augen geführt.

Ich habe, glaube ich, Geertgens absolute Bedeutung als Künstler genügend festgelegt. Man kann jetzt noch fragen, was war seine relative Bedeutung, das heisst, was bedeutete er für seine Zeit, und was vor allem für die Jahrhunderte nach ihm?

Wenn wir uns noch an Alles erinnern, was ich bei der Besprechung der einzelnen Werke von Geertgen tot Sint Jans gelegentlich hervorgehoben, z. B. an die vollendete Wiedergabe des Aeusseren seiner Personen, ihr natürliches Stehen, ihre unendlich abwechslungsvollen, aber immer

sicher begründeten Bewegungen u. s. w.; an die **noch** vollendetere Wiedergabe ihrer seelischen Verfassung, ihrer Stimmungen, Affekte, Charaktere; an die Gruppierung der einzelnen Figuren zu einem in sich geschlossenen, organisch wunderbar ponderierten Ganzen u. s. w.; endlich an seine vorzügliche Landschaftsmalerei — dann glaube ich, dass die Frage: „Was bedeutet Geertgen für seine Zeit?" schon genügend beantwortet ist. In Geertgen tot Sint Jans findet die nordische Frührenaissance nicht nur ihren endgültigen Abschluss, sondern in ihm hat das ganze Quatrocento — unbedingt für Holland, in mancher Beziehung sogar für die Südniederlande — seinen Höhepunkt erreicht.

Was bedeutete Geertgen endlich für die Jahrhunderte nach ihm?

Wollen wir uns davon einen Begriff machen, brauchen wir uns nur zu vergegenwärtigen, welch bedeutsame Schule der schon im Alter von 28 Jahren verstorbene Geertgen hinterlassen hat. Aus einer Unzahl von Gemälden aus dem Ende des XV und Anfang des XVI Jahrhunderts spricht unläugbar sein unmittelbarer Einfluss. Und dieser Einfluss hat sich nicht einmal auf sein eigenes Ländchen beschränkt, er reichte weit darüber hinaus. „Wie Dirk Bouts" sagt Karl Voll „die ältere niederrheinische Malerei nachhaltend beeinflusst hat, so steht die spätere in vielen Beziehungen unter dem Zeichen des Geertgen von Haarlem. Das kommt vielleicht nirgendswo so deutlich zum Ausdruck, wie bei den Brüdern Dünwegge, die ohne ihn und den von Glück aufgestellten Mostaert gar nicht zu denken sind [1])."

Das ganze XVI Jahrhundert in Holland steht unter dem Zeichen des Geertgen tot Sint Jans, und ist überhaupt nicht

[1]) Voll, S. 238.

über ihn hinausgekommen. „Der in der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts in Holland tätige Meister leitet hinüber zu der Kunst Engelbrechtsens, Lucas van Leyden und Jacobs van Amsterdam, zu der kurzlebigen, national holländischen Kunst, die noch in den ersten Jahrzehnten des XVI Jahrhunderts blühte [1]."

Ja, sogar das XVII Jahrhundert in Holland wird kaum verständlich sein, wenn man den genialen Vorläufer dieser Blütezeit übergehen würde....... „Als Erzähler, als humorvoller Beobachter der gemeinen Alltäglichkeit, als Dramatiker, als Landschaftsmaler und Porträtist, als Zeichner architektonischer Perspektiven, als konsequenter Beobachter der Körper im Raume und der Lichterscheinungen, endlich als Lyriker: in alle Gestalten hat Geertgen sich gewandelt. Wir finden ihn auf allen Wegen, die zur holländischen Malerei des XVII Jahrhunderts führen, obgleich er früh starb und wir gewiss nicht sein ganzes Lebenswerk besitzen [2]." Freilich! mit seinem Architekturbild, überhaupt dem ältesten, das wir kennen, war er ein Vorläufer von Dirck van Delen; mit seinem Gruppenporträt, wieder dem ersten, ein Vorläufer von Frans Hals und Rembrandt; mit seinem Nachtstück, abermals dem ältesten, das in der ganzen Malerei nachweisbar ist, von Rembrandt, Gerard Dou und Gerard von Honthorst; mit seinen echt holländischen, atmosphärischen Landschaften von Esaïas v. d. Velde, Jan van Goyen, Jacob van Ruysdael; mit seiner Soldateska von Dirk Hals und Antoni Palamedesz Stevaerts; von seinen feinen humorvollen Genrestückchen geht auch wieder eine Linie über Hieronymus Bosch und Pieter Brueghel, nach Adriaen van Ostade und Jan Steen.

---

[1]) Friedländer, Die Nachfolger der Van Eyck, Das Museum von W. Spemann, S. 36.

[2]) Friedländer, Jahrbuch, XXIV, S. 70.

Weiter war er der Erste, der Christus einen bürgerlichen Typus verliehen hat. Auch hierin zeigt er sich also als Ahnherr Rembrandts; von seiner Helldunkelmalerei und seinem goldbraunen Ton nicht zu reden.

II.

DIE SCHULE GEERTGENS

ALLGEMEINES

Als in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die kunstwissenschaftliche Forschung angefangen hat, sich mit der Malerei des XV Jahrhunderts in Holland eingehender zu beschäftigen, und Geertgen tot Sint Jans so zu sagen entdeckt wurde, ist der Hauptvertreter der holländischen Frührenaissance, überhaupt einer der wenigen, deren Namen uns überliefert worden sind, und von dem wir einige beglaubigte Werke haben, derartig Mode geworden, dass fast jeder Galeriedirektor es für Ehrenpflicht hielt, in seiner Sammlung einen Geertgen zu entdecken. Zu Dutzenden tauchten sie auf einmal aus der Versenkung auf. Der Mangel an Kenntnis dieser dunklen Periode der holländischen Malerei war die Ursache, dass dabei eine so grenzenlose Verwirrung entstand, dass man sich heute kaum noch darin zurecht finden kann. Später haben sich die häufig ungemein naiven Anschauungen ziemlich geändert, weil eine Klärung des historischen Tatbestandes eintrat. Viele Gemälde, die früher auf Geertgens Namen getauft waren, hat man nachher als seiner Schule angehörend bezeichnet, oder sogar ganz beiseite geschoben. Trotzdem hat niemand den heikeln Versuch unternommen, Geertgens Schule kritisch zu sichten. Mein erster Plan war, auch Geertgens Schule in Betracht zu ziehen. Es war meine Absicht, zuerst zu versuchen, diejenigen Werke auszuschalten, die jetzt noch als seiner Schule angehörend, und von einigen sogar als von ihm selbst herrührend, bezeichnet werden. Von vielen der betreffenden Stücke lässt sich nachweisen, dass sie entweder

unbedingt vor ihm entstanden sind (wie z. B. das Braunschweiger Diptychon); oder, wenn auch aus derselben Zeit stammend, einen so ausgeprägt flämischen oder deutschen Charakter tragen (wie z. B. die von W. Bode und A. Bredius entdeckte Kreuzabnahme im Wallraf-Richartz-Museum in Cöln [1]), dass man von ihnen höchstens behaupten kann, sie seien schwache Parallelerscheinungen von Geertgens frühesten Arbeiten, und gehen vielleicht auf eine gemeinsame Quelle zurück. Die anderen Gemälde, in denen Geertgens Einfluss mehr oder weniger unverkennbar war, hätte ich dann in grossen, aber fest umrissenen Gruppen unterbringen wollen. Aber mitten in dieser Arbeit bin ich stecken geblieben. Denn ich hatte zwar Gelegenheit, alle Gemälde in Holland und Belgien zu studieren, wie fast alle im Deutschen Reich und Oesterreich, die jetzt oder früher mit Geertgen tot Sint Jans oder dessen Schule in Beziehung gebracht sind. Aber die Bilder in England und Italien kenne ich nur aus Reproduktionen. Darum wage ich es nicht, jetzt schon meine Ansichten darüber zu veröffentlichen. Nur für das Prager Triptychon glaube ich eine Ausnahme machen zu dürfen. Ich gedenke aber nur kurz meine Gründe anzugeben, warum ich dieses Bild Geertgen tot Sint Jans nicht zuweisen kann; mit meinen Meinungen über den Maler des Bildes möchte ich einstweilen noch zurückhalten, weil ich sonst verpflichtet wäre, auch andere Schulwerke hereinzuziehen. Und über alle diese stilkritisch zu urteilen, bin ich heute noch nicht imstande.

Nach der Behandlung des Prager Dreikönigsbildes lasse

---

[1]) „Als ich kürzlich mit Bode die Cölner Galerie besuchte, entdeckte er dort in einer Kreuzabnahme bisher als Alt-Cölnische Schule catalogisirt, die Arbeit unseres Künstlers. In der That musste ich ihm sofort beistimmen. Besonders schlagend sind links die weinende, rechts die händeringende Frau und in der Mitte die Magdalena, welche Maria stützt" (A. Bredius: Die Meisterwerke des Rijksmuseums zu Amsterdam. München. S. 92.)

ich eine Liste der Bilder folgen, die zu Geertgens Schule gerechnet werden. Der Vollständigkeit halber habe ich auch die Bilder dazunotiert, die früher mit Geertgen tot Sint Jans in Beziehung gebracht wurden, über deren Unzugehörigkeit zu ihm oder seiner Schule jetzt jedoch die Kunstgelehrten einig sind, wie z. B. über den Abschied Christi von Maria und die Auferstehung, von denen jetzt allgemein angenommen wird, dass sie aus der Werkstätte des Bartholomäus Bruyn stammen.

Ferner habe ich für diejenigen, die vielleicht da weiterforschen wollen, wo ich habe aufhören müssen, eine Angabe der Literatur hinzugefügt. Ich möchte aber nachdrücklich betonen, dass diese Liste nur eine einfache Zusammenstellung ohne kritischen Apparat ist.

DAS PRAGER TRIPTYCHON

N°. 222–224 der Gemäldegalerie im Rudolphinum zu Prag. Auf Eichenholz. Mittelbild hoch 111 cm, breit 69 cm; Flügel hoch 70 cm, breit 38 cm.

Wir können schon aus der Angabe der Maasse entnehmen, dass die Bilder eine Verstümmelung erlitten haben. Von den Flügeln sind nämlich die oberen Stücke (± 40 cm) abgesägt. Aber auch vom Mittelbilde hat man ein bedeutendes Stück abgenommen und zwar an der Seite, an der die Marienfigur ihren Platz hat. Diese Verstümmelung geht in erster Linie aus der ganzen Komposition hervor, wie ich später erklären werde und noch wahrscheinlicher wird sie bei einem Vergleich der Massverhältnisse. Die Breite der zwei nebeneinander gestellten Flügel beträgt selbst ohne Rahmen mehr als die ganze Breite des Mittelbildes. Durch die ausserordentliche Zuvorkommenheit des Galerie-Inspektors Paul Bergner, der bei meinem Besuche im Prager Museum die Gemälde von der Wand herunternehmen liess, damit ich sie, auf Staffeleien aufgestellt, in besserer Beleuchtung studieren konnte, war ich imstande, auch die Rückseite der Bilder eingehender zu betrachten. Meine Vermutungen wurden hierbei bestätigt. Da findet man noch die vier Löcher von den früheren hölzernen Verbindungsstücken (Schmetterlingen |▷◁|), die den abgebrochenen Teil mit dem Ganzen zusammenhielten. Dieselben Schmetterlinge findet man noch an einer anderen Stelle des Mittelbildes verwendet, so dass die Löcher keinen Zweifel

über ihre Bedeutung übrig lassen. Sie werden wohl von einer späteren Restauration herrühren, jedenfalls stammen sie aus einer Zeit, da das Bild noch nicht verstümmelt war, denn absolut zwecklos wird man wohl derartige Löcher nicht angebracht haben und obendrein nicht zufällig an der Seite, an der, wie auch die Komposition beweist, etwas Wesentliches fehlt. Welchem Vandalismus mag das Bild zum Opfer gefallen sein!

Die Geschichte der Bilder ist in Dunkel gehüllt. Ich vermute, dass der Erzherzog Leopold Wilhelm, der während seines Aufenthalts in den Niederlanden sich soviele Kunstwerke gesammelt und im Jahre 1649 den grössten Teil seiner Bilder der Hradschiner Sammlung übergab, auch diese Gemälde erworben hat[1]), und dass sie auf diese Weise nach Prag kamen. Sie sind aus der Kaiserlichen Sammlung der Hradschiner Burg in die Galerie gebracht worden. Im Katalog vom Jahre 1797, wie Paul Bergner mir zeigte, werden das Hauptbild und die Flügel getrennt aufgeführt (man scheint damals schon keine Ahnung mehr gehabt zu haben, dass sie zusammen gehörten), und ohne irgendwelche Zuschreibung. Erst im Jahre 1824 (oder 1825?) kam man darauf, dass sie von Geertgen tot Sint Jans sein könnten; alte Archivstücke, wahrscheinlich Inventare nennen Geertgen als den Urheber. Es ist sehr begreiflich, dass das Hauptbild schon ziemlich früh von den beiden Flügeln getrennt wurde und sein eigenes Schicksal hatte, wenn man bedenkt (ich verdanke diese Einzelheiten Paul Bergner), wie die Könige von Böhmen mit ihren kostbaren Bilderschätzen umsprangen. Sie hatten die Gewohnheit, die Bilder, die so recht nach ihrem Geschmack waren, überall mit sich auf die Schlösser zu führen, die sie für ihren dauernden Auf-

---

[1]) Josef Svátek, Culturhistorische Bilder aus Böhmen, Die Rudolfinische Kunstkammer in Prag, Wien, 1879, S. 261.

enthalt ausgewählt hatten. Kam dann ein Nachfolger, der irgendeinen anderen Ort bevorzugte, oder einen anderen Geschmack hatte, so wurden die Gemälde ausgetauscht. Natürlich hat das Hauptbild besser gefallen als die Flügel, die daher irgendwo zurückblieben, bis man schliesslich nicht mehr wusste, wo sie herstammten. Dem einen oder anderen der Hofdiener lag die Sorge für die Bilder ob und einem solchen werden wir wohl die Verstümmelung zu danken haben. Paul Bergner vermutet, dass der Rahmen wahrscheinlich einmal zerbrochen und das Bild dann mittels der Säge einem andern Rahmen angepasst wurde[1]). Ich glaube aber, dass die Verstümmelung eher von der eigenartigen Weise herrührt, wie die Bilder damals aufbewahrt wurden. Das Gemälde von D. Teniers d. J.: Der Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Gemäldesammlung gibt uns davon eine Vorstellung. Wir sehen die ganze Wand mit Gemälden ausgefüllt. Das eine Bild ist so an das andere angereiht, dass von der eigentlichen Wand nichts mehr zu sehen ist. Vielleicht waren die Prager Bilder an einer Seite zu lang oder zu breit und man hat sich mit der Säge Abhilfe zu schaffen gewusst.

---

[1]) Professor Leitschuh war so liebenswürdig mir die Literatur über die Sammlungen Rudolph II anzugeben. Ich habe sie durchstudiert, aber nichts auf das Prager Triptychon Bezügliches gefunden.

H. Zimmermann in den Kunstgeschichtlichen Charakterbildern aus Oesterreich-Ungarn. Wien, 1893, S. 210—230.

Josef Svatĕk: Die rudolfinische Kunstkammer in Prag in den Cultur historischen Bildern aus Böhmen. Wien, 1879, S. 227—272.

Urlichs: Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen Rudolfs II in der Zeitschrift für bildende Kunst. Band V.

Venturi: Zur Geschichte der Kunstsammlungen Rudolf II in Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. VIII.

H. Zimmermann in Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. XXV, S. XIII ff.



Das Prager Triptychon
Mittelbild.

Das Mittelbild stellt die Anbetung der Könige dar.

Maria sitzt, wie es scheint, auf einer Bank, und hält das Jesuskind auf ihrem Schoosse. Eine Beschreibung von dieser menschlich schönen Frau zu geben, will ich nicht versuchen, denn sie würde weit zurückbleiben hinter der feinen Charakterisierung des Parisers E. Durand-Gréville. Hören wir, was er sagt, und vergleichen wir einstweilen diese Madonna mit Geertgens vollständig anderem Madonnentypus: „.... Elle est vêtue d'une robe claire à demi décolletée, dont les plis flottants modèlent délicatement une poitrine virginale;.... sa chevelure.... se cache sous un voile blanc, que recouvrent en partie les plis du large manteau relevé sur sa tête. Par un geste charmant et spontané, elle soulève le bras de son fils vers les lèvres du roi mage;.... Elle ressemblait à un ivoire.... Peu de statuettes du xve siècle dépasseraient en sincérité cette figure, presque idéale et pourtant très réelle.... Ces yeux à demi baissés, ce nez fin, un peu court, cette bouche émue.... aux coins boudeurs, ce cou sans plis, un peu élancé, cette poitrine timide, ces mains délicates, forment un ensemble délicieux[1]." So schön wie die Mutter, so hässlich und ausdruckslos ist das wenig kindliche Kindchen. Vor dem kleinen Jesus kniet der älteste der drei Könige, in ein reich mit Pelz besetztes Gewand von Goldbrokat gekleidet. Sein Geschenk hat er auf den Boden gestellt, weil er eben mit zarten Fingern das Händchen des Kindes an seine Lippen drückt. Der ausgesprochen flämische Kopf ist sehr vornehm behandelt und herrlich durchgearbeitet, er gehört zweifellos zu den besten Partien des Bildes. Beinahe neben ihm kniet der jüngere König. Sein schmaler Kopf mit langem, lockigem Haar und Bart hat etwas Träumerisches und Schwärmerisches und etwas Kränkliches. Das prunkhaft geschmückte Barett

---

[1]) E. Durand-Gréville, S. 373.

hängt ihm auf die Schulter. Er ist ebenfalls in Brokat gekleidet, trägt aber darüber einen langen, roten Mantel, dessen leuchtende Farbe im ganzen Bild dominiert und alles überstimmt. Unter dem Mantel wird noch ein sehr kostbares Schwert sichtbar. Hinter diesen beiden fast im Profil behandelten Figuren, also noch mehr nach rechts, steht der Mohrenkönig im Brokatgewand, sehr hohen lachsfarbenen Stiefeln, fast verhüllt von einem schleppenden, pelzverbrämten, hartgrünen Mantel, den er mit der Rechten ein wenig aufhebt, während die Linke das Geschenk für das Christkind trägt: einen hellglänzenden Kristall in Goldfassung [1]. Die ganze Vordergruppe ist unter einem ärmlichen, von allen Seiten durchlöcherten Sparrendach aufgestellt.

Eine vorzügliche Beschreibung des Hintergrunds gibt uns Franz Dülberg, die ich hier folgen lassen möchte:

„Freier als in der ruhigen Pracht der Hauptgruppe scheint sich der Künstler in dem Gewimmel der Nebengestalten zu fühlen. Da sehen wir hinter der dunklen Erscheinung des Mohren die merkwürdig echt orientalisch anmutende Profilfigur eines hellgekleideten Mannes mit turbanartig vornüberfallender Mütze und rund geschnittenem, weissem Bart; er spricht mit lebhafter Bewegung der Hände zu einem ruhig lächelnden Jüngling. Zwischen dem Mohren und dem das Dach tragendem Balken zeichnet sich der träumerische Kopf eines jungen Mädchens mit seidenweichem aufgelöstem Haar lebhaft hell ab.

Das lustigste Treiben aber herrscht ausserhalb des niedrigen, verfallenden Gemäuers, das die Hauptszene einschliesst. Ein junger Mohr spricht vom Pferde herab, die Hand

---

[1]) Professor Leitschuh machte mich darauf aufmerksam, dass der Meister wahrscheinlich irgend ein Reliquiar kopiert hat. Tatsächlich hat der Kristall viel Aehnlichkeit z. B. mit dem Reliquiar der hl. Attala aus der St. Magdalenenkirche zu Strassburg (Vergl. Leitschuh im Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen. Strassburg, 1903, Jahrg. III, Heft IV, S. 73).

weit ausstreckend, zu zwei Männern, deren Vorderster als Rückenfigur, die trefflichen [?] Falten seines hellen Mantels zeigt. Ein kleiner Knappe trägt keck ausschreitend eine riesige Lanze über der Schulter. Weiter führt eine Steinbrücke über ein Flüsschen zu einem von Häusern eingefassten Platz. Im Wasser schwemmt ein junger Krieger zwei Pferde und hat Mühe, die schweren Tiere beide in Ordnung zu halten. Ein anderer reitet seinen Schimmel aus der Schwemme heraus und stemmt stolz den Kommandostab in die Seite. Von drüben kommen auf die Brücke fünf Männer, der vorderste in Turban und priesterlich lang hängender Tracht. Klar spiegelt sich alles im Wasser. Drüben kommen Reiter heran, Rosse sind abgestellt, ein Mohrenknabe führt sein Kamel am Zügel. Leute sitzen auf der Bank vor der Thür. Rechts im hügeligen Gelände ruft ein Hirt mit befehlender Armbewegung seiner Herde. Nach beiden Seiten steigt das Erdreich aus dem Thal sanft an, mit einzelnen stehenden Bäumen und Sträuchern besetzt. Links ein steiler, locker gemalter Fels, rechts eine Stadt mit ansehnlichen Gebäuden, von denen eines, ein Centralbau mit starrenden Aussenpfeilern, sich später, so bei Gerard David, häufig wiederfindet. In letzter Ferne flache Höhenzüge [1]."

Der rechte Flügel, der durch Kerzenrauch viel gelitten hat, zeigt uns dann das fein ausgeführte Porträt der knieenden Stifterin, in schwarzem Mantel und rotem Kleide und grosser weisser Haube. Karl Voll beobachtet sehr fein: „Wie sich der helle Fleischton der Frau zum dunkeln Gewande stellt, ist ganz köstlich und hat nur ein Gegenstück: die herrliche Elisabeth auf Eycks Altar bei Baron Rothschild [2]." Ihr Schutzpatron, der hl. Adrian, steht neben ihr; in seiner

---

[1]) Dülberg, S. 30, 31.
[2]) Voll, S. 230.

eisernen Rüstung und in seinem Helm spiegelt sich mit fast raffinierter Ueberlegung der Rücken des Mohrenkönigs, des Mannes mit dem grauen Mantel und Pelzkragen. Diese reizende Gruppe steht in einem Hofe in dem sich ein Weiher befindet und ein paar kokette Pfauen ihr glänzendes Gefieder zur Schau tragen.

Auf dem linken Flügel, in schleppendem, schwarzem Kleide mit dunkelbraunem Pelzbesatz kniet der Stifter, ebenfalls ein köstliches Porträtbild. Neben ihm steht der hl. Bavo (nicht der hl. Julian, wie Franz Dülberg meint), mit Schwert und goldner Rüstung, blassrotem Mantel mit brauner Seide und einem Falken auf der Hand. Auf dem Kopf trägt er ein Barett mit Pfauenfedern. Hinter der Säulenarchitektur des steinernen Hauses befinden sich der Ochs und der Esel. Die beiden Tiere sind keineswegs so gut gelungen, wie Karl Voll behauptet. Man vermisst die Knochen unter der Haut.

Auf den Aussenseiten erscheint noch in Grisaille eine Verkündigungsszene: auf dem einen Flügel ein stehender Engel, auf dem anderen eine gleichfalls stehende Maria. Beiden sind leider die Köpfe abgesägt.

Wie versuchen die Kunstgelehrten, die sich mit dem Prager Bilde eingehender beschäftigt haben, die Zuschreibung an Geertgen tot Sint Jans zu begründen?

Franz Dülberg, der es als ein frühes Werk Geertgens bestimmt (Karl Voll dagegen meint das Triptychon sehr spät ansetzen zu müssen), ist eigentlich der einzige, der seinen Ausspruch begründet. Er sagt: „Mit den gesicherten Bildern stimmt durch die rotbräunlichen Fleischschatten, die knochigen Hände mit den grossen Nägeln, die dreieckige Nase eines Mädchens, die langen lebhaft bewegten Gestalten des Hintergrundes, vor allem aber durch die sehr individuellen Gesichter und die klarblickenden Augen

überein ein Zweiflügelaltar der Anbetung der Könige[1]).“

Die von Franz Dülberg behauptete Farbenähnlichkeit mit den Wiener Tafeln ist nach meiner Meinung eine Täuschung. Ich muss gestehen, dass mich der erste Anblick der Originale überraschte. Das Mittelbild hat tatsächlich etwas Bräunliches. Aber bei näherer Betrachtung kam ich zur Einsicht, dass dieser Ton nur durch den sogenannten Galeriefirniss (Mastix mit Gelbocker) hervorgerufen ist, mit dem an diesem Bilde wirklich nicht gespart ist. Er rührt nicht vom Bilde selbst her, wie dies bei den zwei unvergleichlich schönen Gemälden der Wiener Galerie der Fall ist. Das fällt erst auf, wenn man das dick gefirnisste Hauptbild neben den ungefirnissten Seitenflügeln sieht. Vergleicht man die weisse Haube der Stifterin mit dem weissen Schleier der Gottesmutter, das Blau der Schärpe vom hl. Bavo mit dem im Mittelbilde verwendeten Blau, die Gesichtsfarbe und die Hände der Stifterin mit der Carnation der Mittelbildfiguren, das Schwarz der Flügel mit dem grünlichen Schwarz der Haupttafel, dann erst erkennt man, wieviel Ocker in den Firniss gemischt war. Denkt man sich den hässlichen, gelben Firniss weg, dann wird man gewiss beistimmen müssen, dass der Gesamtton nicht ein brauner, sondern ein rosiger ist. Der Maler hat ungemein viel mit Rot gearbeitet. Wie gesagt, dominiert der weiss untermalte und mit Schellack lasierte Mantel des jüngeren Königs in der Bildfläche über alles andere. Die Gesichter sind ebenfalls rot lasiert. Von den ungefähr dreissig Nebenfiguren tragen weitaus die meisten etwas Rotes an sich. Wenn es kein Mantel oder Unterkleid ist, dann wenigstens eine Beinbekleidung, eine rote Mütze, ein roter Gürtel, oder rote Stiefel. Ausserdem sind sogar zwei knallrote Pferde da. Die Häuser, die Dächer, das sonstige Gemäuer, das meiste Pferdegeschirr ist rot.

---

[1]) Dülberg, S. 31.

Ich will zugeben, dass das Rot in dem Bilde früher nicht so stark mitsprach, da es durch Ultramarin und Oxydgrün gemildert war. Allein, infolge der Ultramarinkrankheit hat das Blau seine Glut verloren und ebenso ist das Oxydgrün mit der Zeit welk und schlaff bräunlich geworden. Aber der Gesamtton des Bildes war unstreitig damals schon ein rötlicher. Und wenn man bedenkt, dass alles Rote mit einem gelblichen Firnissüberzug versehen wurde, so erklärt sich schon dadurch die bräunliche Glut, die aber, wie gesagt, nicht etwa von einem ursprünglich als Bindemittel benützten Firniss herrührt. Wäre das Bild einmal ordentlich gereinigt und der hässliche Firniss abgenommen, würde sich sicher niemand den „herrlichen goldbraunen Ton" der Wiener Tafeln suggerieren.

Weiter spricht Franz Dülberg von den „knochigen Händen," aber die Hände der Frauenfiguren der Beweinung Christi z. B. scheinen doch ganz etwas anderes als die Hände von der Prager Madonna zu sein! Und wie er von „klarblickenden Augen" reden kann, verstehe ich nicht. Ich wäre fast geneigt anzunehmen, dass Franz Dülberg die Prager Originale nicht gesehen hat und nur nach Reproduktionen urteilt. Die Augen sind gar nicht klarblickend, wie sonst die Augen auf Geertgens Gemälden. Die Augen des Prager Bildes haben alle, ohne Ausnahme, etwas Feuchtes, etwas Verschwommenes, wie von Leuten, die kurz vorher viel geweint haben. Dieser Eindruck wird offenbar dadurch erweckt, dass die Augenlider so rosig gemalt sind.

Von den Beweisen, die angeführt werden, um die Echtheit der Pragerbilder zu begründen, bleibt also sehr wenig Stichhaltiges übrig. Ich möchte nun aber versuchen, positiv zu beweisen, dass die Bilder von einem andern Maler sein müssen, der aber mit Geertgen tot Sint Jans sehr verwandt ist, was vielleicht schon bei der Betrachtung des Jesuskindes und des Jüngeren der drei Könige aufgefallen ist.



Schule Geertgens
Dreikönigsbild (Amsterdam).

Erstens: die Komposition entbehrt völlig der für Geertgen tot Sint Jans charakteristischen Merkmale! Ergänzen wir einmal in Gedanken das Bild, wie es ursprünglich gewesen sein wird. Zu der Seite, wo Maria sitzt, haben wir uns ein bedeutendes Stück hinzuzudenken, ungefähr soviel, bis das Loch oben im Sparrendach in die Mitte kommt. Die Hügel links im Hintergrunde setzen sich also weiter fort, und neben Maria hat höchstwahrscheinlich ein hl. Joseph gestanden, wie das Amsterdamer Dreikönigsbild, das unbedingt von demselben Meister herrührt, vermuten lässt [1]. Wenn wir das Bild so ergänzt haben, dann frage ich, wo ist die diagonale Linienführung, die wir in allen Gemälden Geertgens unverkennbar wiederfinden; in seiner ersten Arbeit (hl. Sippebild) zwar noch unentschieden und unsicher, aber in seinen späteren Werken immer deutlicher,

---

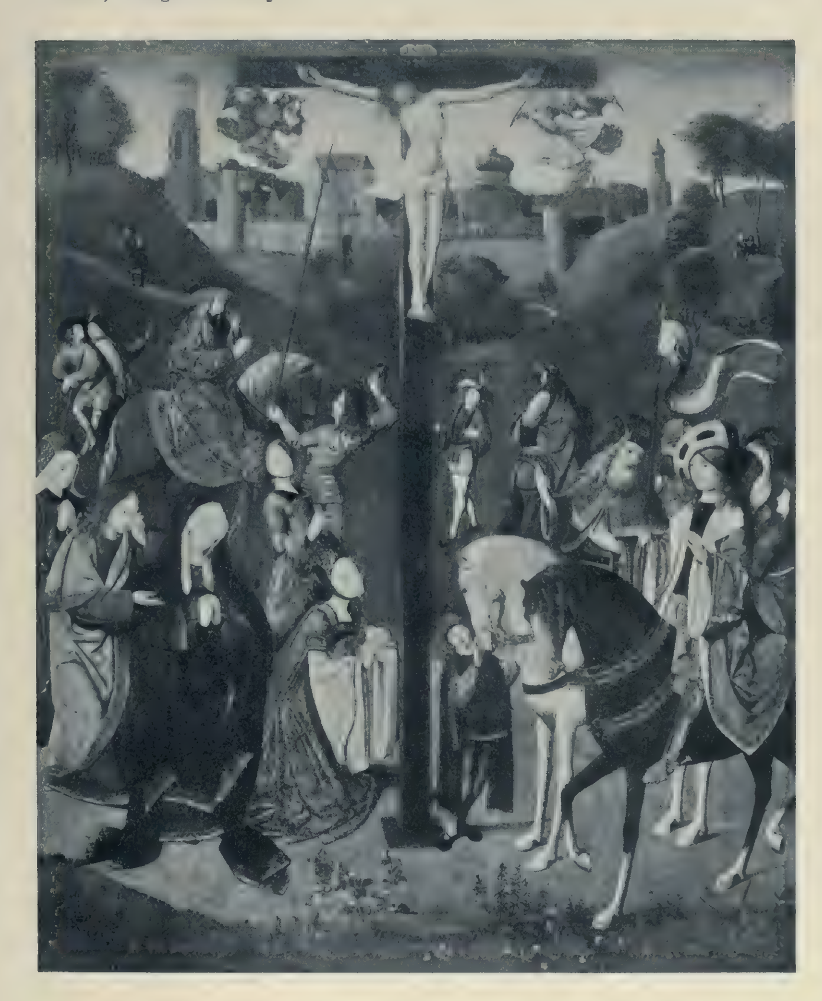
[1]) Selten habe ich zwei Bilder gesehen, von denen man mit solch apodiktischer Sicherheit sagen kann, dass sie von einem und demselben Meister stammen, als gerade diese beiden. Die Anordnung der Figuren in Vordergrunde ist genau dieselbe. Maria hält das Kind auf genau dieselbe Weise fest: eine Hand unter dem Aermchen, die andere am Körper. Das Kind hat dasselbe Gesicht, dasselbe zu weit zurückliegende Ohr. Die beiden Könige knieen, der Mohr steht. Die Geschenke sind ziemlich übereinstimmend. Die Kleidung von Maria ist genau dieselbe: weisser Schleier über dem Kopf, an der einen Seite zurückgekrämpelt, während an der anderen Seite eine Haarflechte sichtbar ist. Aehnlich ist ferner das eckig ausgeschnittene, weisse Kleid. Der Mantel ist vorne gerafft, so dass das weisse Unterkleid wieder sichtbar wird. Auf beiden Bildern ferner dieselbe Felsenformation, dieselben Pferde mit ihren fremdartig geformten Hufen, ungefähr dieselbe Stadt mit Rundbauten, derselbe Baumschlag, dieselben Kamele, die ähnlich wie Pferde laufen. Dann sind beide Vorderszenen von den Hinterszenen durch eine Mauer abgeschlossen, hinter derselben ein kleines Wasser unter einer Brücke u. s. w.

Ich verweilte absichtlich länger bei diesem Werke, weil eine Autorität auf dem Gebiete der altniederländischen Malerei, als ich ihr beide Reproduktionen zeigte, daran festhielt, dass das Prager Dreikönigsbild ebenso sicher von Geertgen tot Sint Jans sei, als das Amsterdamer Bild (no. 950*a* des Rijksmuseum seit 1904) nicht von ihm sei.

bis sie in der herrlichen Komposition der Beweinung Christi zum vollen Siege gelangt. Von einer diagonalen Linienführung finden wir hier keine Spur. Im Gegenteil: es ergibt sich, dass dieser Meister einem wesentlich verschiedenen Kompositionsprinzip huldigte und zwar einem horizontalen mit Verstärkung (Erhöhung) der äussersten Enden, in den Gruppen durch Standfiguren, in der Landschaft durch felsenartige Aufstufung. Wenn wir uns die zwei Flügel noch dazu denken, sehen wir, dass sogar noch in ihnen das geschilderte Prinzip fortgesetzt wird. Das ist kein Zufall. Das ist Ueberlegung. Denn dasselbe finden wir wieder in dem Amsterdamer Dreikönigsbilde (n^{0}. 950*a* des Rijksmuseums), sowie in dem Amsterdamer Kreuzigung (n^{0}. 951*a* des Rijksmuseums) und in der Kreuzigung aus der Naardener Vituskirche (in Utrecht).

Ich will nicht weiter davon reden, dass die Behandlung des Baumschlags, die bei allen echten Bildern Geertgens überraschend gleichmässig ist, auf dem Prager Bilde und überhaupt auf allen soeben erwähnten Gemälden sich anders erweist; dass der Faltenwurf gar nicht die Vollendung und die bewusste Sicherheit hat, wie bei Geertgen tot Sint Jans (Geertgens Falten sind so klar, dass man ganz genau weiss, wie das Kleid aus dem Tuch zugeschnitten ist. Das ersehe ich aus dem Kleide der Prager Madonna z. B. nicht. Vergl. damit die Magdalena auf der Beweinung Christi); dass auf dem Prager Bilde Gesichtstypen vorkommen, die natürlich nicht der Porträtbildnerei zugehören und an Geertgens Köpfe in keiner Weise anklingen (z. B. die Madonna); dass Geertgen sein Brokat anders malt, mit warmem rötlichem Glanz, während es hier etwas Graues, etwas Gelbliches hat u. s. w.

Aber noch ein anderer Beweis liegt vor. Viele werden ihn zu subjektiv nennen, mir erscheint er aber viel kräftiger als die vorigen. Denn das Aeussere, worauf ich bis



Schule Geertgens
Kreuzigung (Amsterdam).

jetzt meine Beweise gestützt habe, kann trügen. Das Innere aber lässt sich weder betrügerisch nachahmen, noch sich verläugnen. Das Prager Dreikönigsbild kann nach meiner Meinung unmöglich von Geertgen tot Sint Jans sein, weil es einen absolut anderen Grundzug im Charakter zeigt, mit anderen Worten: weil daraus eine andere Seele spricht, weil man einen anderen Menschen dahinter fühlt.

Betrachten wir nur einmal genauer den kleinen Kerl, von dem Franz Dülberg gesagt hat: „Ein kleiner Knappe trägt keck ausschreitend eine riesige Lanze über der Schulter." Ist es nicht furchtbar eingebildet, das kleine, unbedeutende Renommiermenschlein? Sehen wir, wie der Maler es daherschreiten lässt mit einem Schritt so keck, so prahlerisch wie nur möglich, ohne dass dieses gewaltige Ausschreiten begründet wäre. Im Gegenteil, dieser Schritt ist nicht nur unmotiviert, sondern sogar unmöglich, zumal wenn man erwägt, aus welcher Richtung der Knappe kommt. Und dann die Mütze, die so verwegen schief auf dem blonden Lockenkopf sitzt und ferner das feierliche Tragen des linken Gewandärmels über dem Arm, während der andere Aermel wie eine Festfahne aufgebauscht dahinweht. In der ganzen Szene zeigt sich sonst kein Blatt vom Wind berührt. Und endlich: das unausstehliche, selbstbewusste Starren des törichten Männchens nach dem Publikum mit der Frage, ob es wohl seine Aufmerksamkeit der hervorragenden Leistung mit der ungeheuern Lanze gebührend zuwendet. Dieser Knappe ist durchaus charakteristisch, nicht nur für das ganze Gemälde, sondern auch für den Maler selbst, der seine Freude daran gehabt hat, der das schneidig fand, der es ernst genommen hat. So etwas kann Geertgen unmöglich dargestellt haben. Man möge nur auf seinen Gemälden etwas nachweisen, was auch nur entfernt damit Aehnlichkeit hätte. Wohl liebt Geertgen das Possenhafte mit der ganzen Grazie der Kunst zu durchdringen, aber ohne

dabei die Schalkhaftigkeit eines mutwilligen Kindes einzubüssen. Von diesem frohen Behagen, von diesem reizvollen Gemisch von Spottsucht und Gemütsfrische ist aber der geschilderte Typus weit entfernt. Der kleine Knappe war dem Maler des Prager Bildes ernst.

Und derselbe Geist, der aus dieser Figur spricht, spricht auch aus dem ganzen Bilde. Hören wir nur das prahlerische Reden des Mohren von seinem Pferd herunter; sehen wir nur die keck aufgesteckten Federn auf der Mütze des Reiters in der Schwemme, die eingebildete Haltung des anderen Reiters mit dem aufgestemmten Kommandostab, das lächerliche Gebaren selbst von dem Hirten in der Ferne, das protzig-plumpe Traben der Pferde und sogar der Kamele. Betrachten wir genau wie der Maler sich bewusst war, ein Meister der sauberen Ausführung von goldnen Schmucksachen zu sein, was sich aus der Art und Weise ergibt, wie die Könige diese Schaugeräte tragen; wie er eine Freude hatte an allem, was anspruchsvoll glänzte und leuchtete. Nein, das Prahlen mit solchen Aeusserlichkeiten, das im XVI Jahrhundert immer mehr überhand nahm, war Geertgen fremd, den wir aus seinen echten Werken zur Genüge kennen gelernt haben.

Ich glaube übrigens, dass sich Karl Voll der Schwierigkeit der sicheren Zuweisung an Geertgen tot Sint Jans bewusst gewesen ist. „Die Madonna hat fast gar nichts Altertümliches mehr in Ausdruck und Haltung; sie ist beinahe schön zu nennen, und ebenso entfernen sich die Gestalten der drei Könige weit von der sonst in der holländischen Kunst üblichen Gebundenheit. Es kommt ein frischer, poetischer Ausdruck zur Geltung, wie er sich sonst bei Geertgens Figuren nicht so rein findet. Hier kündigt sich schon die Auffassung des XVI Jahrhunderts unverkennbar an. Dem entspricht nun auch die Anlage der Landschaft mit dem sehr lebhaft erzählten Zug der heiligen

Dreikönige. Der Künstler hat in dieser Tafel eine so einheitliche Bildwirkung angestrebt und erreicht, hat die einzelnen Gruppen stärker noch als bei den bis jetzt besprochenen Gemälden unter sich in Zusammenhang gebracht, sodass man an Memlings Kompositionssystem aus dessen letzter Zeit erinnert wird. Der Meister von Haarlem hat aber kaum mit dem von Brügge in Berührung gestanden, und ist gewiss nicht in Abhängigkeit von ihm zu setzen . . . Das ganze Triptychon muss sehr spät angesetzt werden [1])."
Mit der letzteren Bemerkung von Karl Voll bin ich völlig einverstanden: sehr spät, im Anfang des XVI Jahrhundert muss das Bild gemalt sein, und zwar von einem bereits italienisierenden Meister, der Geertgens Arbeiten gekannt und studiert hat, der bestrebt war seinen Spuren zu folgen, der aber ein grundverschiedener, und vor allem viel weniger innerlicher Mensch war als Geertgen tot Sint Jans.

---

[1]) Voll, S. 233.

VERZEICHNIS DER WERKE, WELCHE GEERTGEN SELBST ODER SEINER SCHULE EHEMALS ZUGESCHRIEBEN WURDEN, MIT ANGABE DER LITERATUR.

Belgien.

Triptychon mit der Madonna, hl. Georg und hl. Christoph: Galerie. Antwerpen.

Max J. Friedländer: Repertorium für Kunstwissenschaft. xxii. 1899. S. 331.

Deutsches Reich.

Diptychon: hl. Anna selbdritt. Braunschweig.

Max J. Friedländer: Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsamml. Berlin. 1903. xxiv. S. 68.

Walter Cohen: Studien zu Quinten Metsys. Bonn. 1904. S. 43.

E. Durand-Gréville: La Revue de l'art. Paris. 1904. xvi. S. 266, 267, 373.

Karl Voll: Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Leipzig. 1906. S. 237.

Franz Dülberg: Frühholländer. Harlem. ii. S. 6, 7.

Alfr. von Wurzbach: Niederländisches Künstlerlexikon. Wien und Leipzig. 1906. i. S. 570.

Kreuzigung: Köln.

Max J. Friedländer: Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsamml. Berlin. 1903. xxiv. S. 66.

Franz Dülberg: Die Leydener Malerschule. Berlin. 1899. S. 33, 34.

Verzeichnis der Gemälde des Museums. Cöln. 1906. N°. 488.

Karl Voll: Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Leipzig. 1906. S. 237.

A. Bredius: Die Meisterwerke des Rijksmuseums zu Amsterdam. München. S. 92.

Alfr. von Wurzbach: Niederländisches Künstlerlexikon. Wien und Leipzig. 1906. I. S. 571.

Kreuzabnahme: Köln.

Walter Cohen: Studien zu Quinten Metsys. Bonn. 1904. S. 46, 47.

A. Bredius: Die Meisterwerke des Rijksmuseums zu Amsterdam. München. S. 92.

Verzeichnis der Gemälde des Museums. Cöln. 1906. N⁰. 433.

Madonna im Rosenhag: Gothisches Haus. Wörlitz.

Franz Dülberg: Frühholländer. Harlem. III. S. 9.

Max J. Friedländer: Die Brügger Leihausstellung von 1902. Repertorium für Kunstwissenschaft. 1903. XXVI. S. 168.

Zeitschrift für Bildende Kunst. Leipzig. 1899. S. 275.

Alfr. von Wurzbach: Niederländisches Künstlerlexikon. Wien und Leipzig. 1906. I. S. 571.

Kalvarienberg: Sammlung Glitza. Hamburg.

Franz Dülberg: Die Leydener Malerschule. Berlin. 1899. S. 36, 37.

Alfr. von Wurzbach: Niederländisches Künstlerlexikon. Wien und Leipzig. 1906. I. S. 571.

Max J. Friedländer: Die Brügger Leihausstellung von 1902. Repertorium für Kunstwissenschaft. 1903. XXVI. S. 168.

Henri Hymans: L'exposition des primitifs flamands à Bruges. Gazette des Beaux-Arts. Paris. 1902. S. 284.

E. Durand-Gréville: La Revue de l'art. Paris. 1904. XVI. S. 390.

Frans Dülberg: Frühholländer. Harlem. III. S. 9.

Maria mit dem Kind: Praunisches Museum. Nürnberg.

Franz Dülberg: Die Leydener Malerschule. Berlin. 1899. S. 32, 33. Anm.

Chr. G. von Murr: Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in Nürnberg. Nürnberg. 1778. S. 478.

Gefangennahme Christi: Dresden.

L. Scheibler: Katalog der Dresdener Galerie. 1892. S. 282.

Franz Dülberg: Die Leydener Malerschule. Berlin. 1899. S. 33. Anm.

Flügelaltar: N°. 749. Schwerin.

Th. von Frimmel: Kleine Galeriestudien. Neue Folge. Lfg. IV. Leipzig. 1896. S. 14. Note.

Beweinung Christi: N°. 147. Karlsruhe.

Th. von Frimmel: Kleine Galeriestudien. Neue Folge. Lfg. IV. Leipzig. 1896. S. 14. Note.

Tafelbild: Glogau.

Fortunat von Schubert-Soldern: Ein Votivbild des 15. Jahrhundert. Schlesiens Vorzeit. Neue Folge. Bd. I. Breslau. 1900. S. 100 ff.

Zwei Rundbilder in der damaligen Abel'schen Sammlung zu Stuttgart.

Franz Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei. 1867. Bd. II. S. 407.

Ruhe auf der Flucht nach Egypt: Schleissheim.

G. Rathgeber: Beredeneerde Geschiedenis der Nederlandsche Schilderkunst. Amsterdam. 1847. S. 311.

Abschied Christi von Maria
Auferstehung Christi } München.
Grablegung

J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle: Geschichte der altniederländischen Malerei. Bearb. von A. Springer. Leipzig. 1875. S. 208.

Alfr. Michiels: Histoire de la peinture flamande et hollandaise. Bruxelles. 1845. S. 287.

Adolphe Siret: Dictionnaire historique des Peintres. Paris. 1874. S. 359.

Henri Hymans: Le livre des peintres de Carel van Mander. Paris. 1884. I. S. 92.

Franz Kugler: Handbuch der Geschichte der Malerei. Leipzig. 1867. II. S. 407.

G. Rathgeber: Beredeneerde Geschiedenis der Nederlandsche Schilderkunst. Amsterdam. 1847. S. 312.

England.

Madonna mit den Heiligen: National Gallery. London. N°. 1085.

Franz Dülberg: Die Leydener Malerschule. Berlin. 1899. S. 16 ff.

Walter Cohen: Studien zu Quinten Metsys. Bonn. 1904. S. 44—46.

Alfr. von Wurzbach: Niederländisches Künstlerlexikon. Wien und Leipzig. 1906. I. S. 571.

The Burlington Magazine for conoisseurs. London. VI. S. 5, 6.

Zeichnung biblischen Inhalts: British Museum. London.

Lionel Cust: Index of Artists represented in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Vol. I. London. 1893. S. 50.

Die Legende des hl. Dominikus: Turner. London. (Diese Sammlung ist 1909 bei Lepke zu Berlin verkauft worden).

Max J. Friedländer: Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsamml. Berlin. 1903. XXIV. S. 68.

Max J. Friedländer: Repertorium für Kunstwissenschaft. 1903. XXVI. S. 167, 168.

Henri Hymans: Gazette des Beaux-Arts. Paris. 1902. S. 283, 284.

Alfr. von Wurzbach: Niederländisches Künstlerlexikon. Wien und Leipzig. 1906. I. S. 571.

E. Durand-Gréville: La Revue de l'art. Paris. 1904. XVI. S. 389, 390.

Max J. Friedländer: Repertorium für Kunstwissenschaft. 1903. XXVI. S. 257.

Triptychon mit der Kreuzigung: Earl Brownlow. London.

Franz Dülberg: Die Leydener Malerschule. Berlin. 1899. S. 35. Anm.

Madonna: Mann. Glasgow.

Henri Hymans: Gazette des Beaux-Arts. Paris. 1902. S. 284.

Frankreich.

Der Tod des Narzissus: Louvre. Paris. M. 20. 659.
Franz Dülberg: Frühholländer. Harlem. 1908. iv. Tafel v.

Die hl. Familie mit der hl. Anna und Engeln: Louvre. Paris. N°. 2197.
Franz Dülberg: Frühholländer. Harlem. 1908. iv. Tafel vi.

Beweinung Christi: Martin le Roy. Paris.
Franz Dülberg: Frühholländer. Harlem. 1908. iv. S. 9. Tafel iv.

Holland.

Anbetung der Könige: Rijksmuseum. Amsterdam.
Katalogus der Schilderijen in het Rijksmuseum. 1903. Supplement.
E. Durand-Gréville: La Revue de l'art. Paris. 1904. xvi. S. 379, 380.
Alfr. von Wurzbach: Niederländisches Künstlerlexikon. Wien und Leipzig. 1906. i. S. 571.

Hl. Lucia: Rijksmuseum. Amsterdam.
Katalogus der Schilderijen in het Rijksmuseum. 1903. N°. 951.
Alfr. von Wurzbach: Geschichte der holländischen Malerei. Leipzig. 1885. S. 34, 35.
Franz Dülberg: Die Leydener Malerschule. Berlin. 1899. S. 35.
Karl Voll: Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Leipzig. 1906. S. 237.
E. Durand-Gréville: La Revue de l'art. Paris. 1904. xvi. S. 388, 389.
Theodor von Frimmel: Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen. Leipzig. 1899. i. S. 69.
Karl Altz: Berichte und Mitteilungen aus Sammlungen und Museen. Repertorium für Kunstwissenschaft. 1892. xv. S. 183.
Wilh. Lübke: Geschichte der bilden den Künste im xv Jahrh. von Carl Schnaase. Stuttgart. 1879. S. 216.
Rob. Dohme: Kunst und Künstler Deutschlands und der Niederlande. Leipzig. 1877. i. Lfg. xii, xiii. S. 15.
Alfr. von Wurzbach: Niederländisches Künstlerlexikon. Wien und Leipzig. 1906. i. S. 571.

Die Geburt Christi: Rijksmuseum. Amsterdam.
Katalogus der Schilderijen in het Rijksmuseum. 1903. N°. 950*b*.

Christus am Kreuz: Rijksmuseum. Amsterdam.
Katalogus der Schilderijen in het Rijksmuseum. 1903. N°. 951*a*.

Kreuzigung aus der Naardener Vituskirche: Utrecht.
Franz Dülberg: Frühholländer. Harlem. II. S. 9.
Alfr. von Wurzbach: Niederländisches Künstlerlexikon. Wien und Leipzig. 1906. I. S. 571.

Christus als Schmerzensmann: Aartsbisschoppelijk Museum. Utrecht.
Max J. Friedländer: Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsamml. Berlin. 1903. XXIV. S. 68.
Karl Voll: Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Leipzig. 1906. S. 238.
Franz Dülberg: Die Leydener Malerschule. Berlin. 1899. S. 32.
Franz Dülberg: Frühholländer. Harlem. II. S. 6, 7.
E. Durand-Gréville: La Revue de l'art. Paris. 1904. XVI. S. 388.
Alfr. von Wurzbach: Niederländisches Künstlerlexikon. Wien und Leipzig. 1906. I. S. 571.

Hl. Anna, Maria und Christkind: Aartsbisschoppelijk Museum. Utrecht.
Alfr. von Wurzbach: Niederländisches Künstlerlexikon. Wien und Leipzig. 1906. I. S. 571.
Franz Dülberg: Frühholländer. Harlem. II. S. 8, 9.

Italien.

Madonnenbild: Bibliotheca Ambrosiana. Mailand.
Max J. Friedländer: Jahrb. der Kgl. pr. Kunstsamml. Berlin. 1903. XXIV. S. 68.
Karl Voll: Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Leipzig. 1906. S. 237.
Franz Dülberg: Frühholländer. Harlem. III. S. 8.
E. Durand-Gréville: La Revue de l'art. Paris. 1904. XVI. S. 386.
Alfr. von Wurzbach: Niederländisches Künstlerlexikon. Wien und Leipzig. 1906. I. S. 571.

Stammbaum Jesse: Stroganoff. Rom.

Max J. Friedländer: Jahrb. der Kgl. pr. Kunstsamml. Berlin. 1903. xxiv. S. 66.

Karl Voll: Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Leipzig. 1906. S. 238.

Franz Dülberg: Frühholländer. Harlem. iii. S. 8, 9.

E. Durand-Gréville: La Revue de l'art. Paris. 1904. xvi. S. 377.

Alfr. von Wurzbach: Niederländisches Künstlerlexikon. Wien und Leipzig. 1906. i. S. 571.

Anbetung der Könige: Brera. Mailand. N⁰. 433.

Franz Dülberg: Die Leydener Malerschule. S. 34. Anm.

W. Bode: Der Cicerone, Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens von J. Burckhardt. Leipzig. 1879. S. 616.

Beweinung Christi: (früher in der Galerie Panciatichi-Ximenes in Florenz).

Franz Dülberg: Frühholländer. Harlem. ii. S. 25.

Beweinung Christi: Museum. Palermo.

Franz Dülberg: Frühholländer. Harlem. iii. S. 12.

Die Nagelung Christi aufs Kreuz: Layard. Venedig.

Franz Dülberg: Frühholländer. Harlem. iii. S. 10.

Kreuzigungsbild: Uffizi. Florenz. N⁰. 906.

Franz Dülberg: Frühholländer. Harlem. iii. S. 9.

Geschichte Hiobs: Museum. Cremona.

Franz Dülberg: Frühholländer. Harlem. iii. S. 11, 12.

Franz Dülberg: Die Leydener Malerschule. Berlin. 1899. S. 34. Anm.

Christus am Kreuz zwischen den Schächern: Museum. Modena. N⁰. 33.

J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle: Geschichte der altniederländischen Malerei. Bearb. von A. Springer. Leipzig. 1875. S. 208, 209.

Franz Dülberg: Die Leydener Malerschule. Berlin. 1899. S. 33. Anm.

Adolfo Venturi: La R. Galleria Estense in Modena. Modena. 1883. S. 415, 416.

Henri Hymans: Le livre des peintres de Carel van Mander. Paris. 1884. I. S. 92.

Oesterreich.

Dreikönigsbild: Prag.

H. Toman: Ueber die Gemälde von Geertgen van Sint Jans u.s.w. in der Galerie des Rudolfinums in Prag. Kunstkronik. 1886—87. XXII. no. 39. S. 627.

Franz Dülberg: Die Leydener Malerschule. Berlin. 1899. S. 29—31.

Karl Voll: Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Leipzig. 1906. S. 233.

E. Durand-Gréville: La Revue de l'art. Paris. 1904. XVI. S. 373—376.

Walter Cohen: Studien zu Quinten Metsys. Bonn. 1904. S. 43.

Max J. Friedländer: Jahrb. der Kgl. pr. Kunstsamml. Berlin. 1903. XXIV. S. 68.

Th. von Frimmel: Kleine Galeriestudien. Leipzig. 1896. Neue Folge. Lfg. IV. S. 14. Note.

Henry Havard: La peinture hollandaise. Paris. 1908. S. 30.

Franz Kugler: Handbuch der Geschichte der Malerei. 1867. II. S. 407.

Alfr. von Wurzbach: Niederländisches Künstlerlexikon. Wien und Leipzig. 1906. I. S. 571.

Klassischer Bilderschatz. III. S. 386.

G. F. Waagen: Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. Stuttgart. 1852. I. S. 115.

Henri Hymans: Le livre des peintres de Carel van Mander. Paris. 1884. I. S. 92.

H. W. Singer: Allgemeines Künstlerlexikon. Frankfurt a. M. 1895. II. S. 23.

Beweinung Christi: Hofmuseum. Wien.

Franz Dülberg: Die Leydener Malerschule. Berlin. 1899. S. 35.

Ruhe auf der Flucht nach Egypten: Wien.

G. Rathgeber: Beredeneerde Geschiedenis der Nederl. Schilderkunst. Amsterdam. 1847. S. 311.

M. J. P. Passavant: Recherches sur l'ancienne école de peinture flamande aux xve et xvie siècles. Messager des sciences historiques de Belgique. Gand. 1841. S. 325.

Kreuzabnahme: Figdor. Wien.

Max J. Friedländer: Jahrbuch der Kgl. pr. Kunstsamml. Berlin. 1903. xxiv. S. 66.

Karl Voll: Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Leipzig. 1906. S. 237.

Theodor von Frimmel: Kleine Galeriestudien. Leipzig. 1896. Neue Folge. Lfg. iv. S. 9—14.

Marter zweier Heiligen: Liechtenstein. Wien.

G. F. Waagen: Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. Wien. 1866. S. 282.

J. A. Crowe nnd G. B. Cavalcaselle: Geschichte der altniederl. Malerei. Bearb. v. A. Springer. Leipzig. 1875. S. 207. Note 2.

Franz Dülberg: Die Leydener Malerschule. Berlin. 1899. S. 34.

Wilh. Bode: Die Fürstliche Liechtenstein'sche Galerie in Wien. Die graphischen Künste. xviii. Wien. 1895. S. 116, 117.

Theodor von Frimmel: Kleine Galeriestudien. Leipzig. 1896. Neue Folge. Lfg. iv. S. 14. Note.

Brustbild des hl. Laurentius: Farbenzeichnung im Palast des Erzherzogs Karl. Wien.

Alfr. Michiels: Histoire de la peinture flamande et hollandaise. Bruxelles. 1845. S. 287.

G. Rathgeber: Beredeneerde Geschiedenis der Nederl. Schilderkunst. Amsterdam. 1847. S. 312.

Der hl. Georg mit der Drache: Ambros-Samml. Wien.

G. Rathgeber: Beredeneerde Geschiedenis der Nederl. Schilderkunst. Amsterdam. 1847. S. 312.

Kalvarienberg: Landesgalerie. Budapest.

Franz Dülberg: Die Leydener Malerschule. Berlin. 1899. S. 34.

